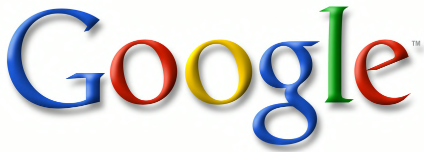


# ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA.

VOLUME QUINTO.

---

# ANNALES DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE.

TOME CINQUIÈME.




PARIGI,

A SPESE DELL' INSTITUTO.

MDCCCXXXIII.

# ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA.

ANNO 1833.

FASCICOLO PRIMO.

---

# ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE.

ANNÉE 1833.

PREMIER CAHIER.

## SE TROUVE :

*A Rome.* Pietro Capobianchi, impiegato alla posta pontificia, commissario dell' Instituto;

*Naples.* Pietro Bellotti, commissario enorario dell' Instituto, strada Montoliveto, n° 3;

*Bologne.* Sebastiano Brighenti, impiegato nella direzione postale;

*Turin.* Gio. Battista Billò, impiegato nell' ufficio generale della posta;

*Paris.* N. Maze, commissaire de l'Institut, rue de Seine-Saint-Germain, n° 31;

*Berlin.* Schenck et Gerstæcher, marchands d'estampes, commissaires de l'Institut;

*Bonn.* Marcus, libraire;

*Vienne.* Wolke, libraire.

IMPRIMÉ CHEZ PAUL RENOUARD,
RUE GARENCIÈRE, N. 5.

# ANNALES

## DE L'INSTITUT

## DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE.

---

# I. MONUMENS.

## 1. TOPOGRAPHIE.

### a. RECHERCHES SUR LA VILLE DE PANDOSIA.

(*Monum. de l'Instit.* Pl. XLIX.)

Dans le traité qui rendit son nom célèbre, Mazochi a démontré qu'il y avait, dans le voisinage d'Héraclée, une ville de Pandosia dont l'existence est attestée par Plutarque et les tables trouvées dans l'Acalandrus (1). Les recherches les plus assidues n'ont pu d'ailleurs rien établir de certain sur l'origine et la durée de cette cité dont l'histoire est demeurée dans la plus complète obscurité.

Une autre Pandosia, bien plus illustre, est celle près de laquelle Alexandre d'Epire termina, par une mort cruelle, ses aventures et ses combats. Le plus vif intérêt environne ce siége des rois œnotriens, colonisé depuis par Crotone. En vain les géographes anciens ont essayé d'en fixer la position; la confusion qui règne dans leurs descriptions, dès qu'ils traitent des villes méditerranées, n'a pas permis d'assigner jusqu'ici le véritable lieu où exista Pandosia. D'Anville, si

(1) Plutarch. in Pyrrho. ed. Henric. Stephan. vit. t. II, p. 717. Mazochi. tabul. heracl.

ingénieux pour deviner la situation des villes, a, sur la foi du périple de Scylax, marqué Pandosia près de la mer tyrrhénienne, avec un fleuve Achéron, emprunté à l'histoire, mais nullement aux localités, ni aux noms encore existans; il n'en a pas moins été fidèlement suivi par tous ceux qui ont reproduit les cartes de l'Italie antique.

Nous allons essayer de recommencer ce travail. Les textes comparés pourront nous présenter quelques renseignemens précieux pour l'histoire et la numismatique. Rassemblons d'abord les témoignages des géographes.

Strabon donne la liste des villes intérieures du Bruttium dans l'ordre suivant :

« Après Térina, vient Consentia métropole des Bruttiens; « un peu au-dessus est Pandosia, hauteur fortifiée auprès de « laquelle périt Alexandre le Molosse; averti par un oracle de « fuir Pandosia et l'Achéron, il s'était éloigné de la Thesprotie, où se trouvent des lieux du même nom; son destin les « lui fit rencontrer dans le Bruttium. Cette hauteur (Pando- « sia) a trois sommets et l'Achéron en baigne la base. Un ora- « cle différent avait trompé Alexandre; il était ainsi conçu :

« Pandosia aux trois collines, tu causeras la perte de beau- « coup d'hommes. » (1)

Pline, suivant le même ordre que Strabon, met après Consentia, le fleuve Achéron dans l'intérieur des terres, et donnant son nom à une ville sur ses bords. (2)

Scymnus de Chios dénombre successivement, Locres, Caulon, Crotone, Pandosia, Thurium. (3)

(1) Strab. géogr. lib. VI. p. 256.

(2) Plin. nat. hist. lib. III, c. V. « Sinus ingens Terinæus. Oppidum Consentia. *Intùs in peninsulâ, fluvius Acheron à quo oppidani Acherontini.* »

(3) Scymnus Ch., perieg. v. 325.

Je ne cite pas le témoignage de Scylax, parce que son périple est fort inexact et obscur dans cette partie; je dois avouer, cependant, qu'il place Pandosia sur le rivage occidental, mais j'aurai l'occasion de prouver plus tard son erreur, et la confirmerai maintenant par celle qu'il commet au sujet de Crotone, en marquant cette ville au sud du cap Lacinien. *Péripl.*

Tite-Live s'exprime ainsi sur le même sujet :

« On raconte que cette année (332. av. n. E.), Alexandrie « fut fondée en Egypte, et que la mort d'Alexandre roi d'E- « pire, tué par un exilé lucanien, confirma les oracles de « Jupiter Dodonéen. Lorsque les Tarentins l'appelèrent en « Italie, Alexandre fut averti d'éviter les eaux de l'Achéron « et la ville de Pandosia, parce que ces lieux lui seraient fu- « nestes. Il précipita donc son départ, afin de s'éloigner le « plus possible de Pandosia, d'Epire et du fleuve Achéron, « qui descend du pays des Molosses dans les étangs infer- « naux du golfe de Thesprotie. En voulant fuir sa destinée, « on s'y précipite. Après avoir souvent mis en déroute les « légions bruttiennes et lucaniennes, pris Héraclée, colonie « de Tarente, Consentia (1), Sipontum, Terina des Bruttiens, « avec d'autres villes de la Lucanie et de la Messapie, et en- « voyé en Epire trois cents familles illustres qu'on lui avait « livré pour otages, Alexandre vint occuper *près de la ville « de Pandosia, sur les confins du Bruttium et de la Lucanie, « trois collines à quelque distance les unes des autres*, *et d'où « l'on pouvait faire des incursions dans toutes les parties des « champs ennemis*. Il avait autour de lui environ deux cents « exilés lucaniens auxquels il accordait sa confiance; mais, « comme il arrive souvent à de semblables esprits, leur fidé- « lité était variable avec la fortune. Des pluies continuelles « inondant les vallées, séparèrent les hauteurs, asyles de l'ar- « mée du roi d'Epire. Les deux postes où n'était pas le roi, « furent surpris et accablés à l'improviste par les ennemis qui « vinrent ensuite l'assiéger lui-même. Alors les exilés lucaniens « envoyèrent traiter avec leurs compatriotes, et, ayant ob- « tenu leur rappel, promirent de livrer le roi vivant ou mort. « Alexandre, avec une poignée de gens choisis, tenta d'exécuter « une résolution généreuse. Il attaqua, corps à corps, le chef « des Lucaniens, le tua; puis, ralliant les siens qui fuyaient

(1) Le texte est incorrect dans cette partie; la rectification de Clavier n'en paraît pas heureuse et a besoin d'être refaite.

« dispersés, il parvint à une rivière où les ruines récentes « d'un pont indiquaient le chemin. Pendant que l'armée tra- « versait ce gué difficile, un soldat, abattu par la fatigue et la « crainte, maudissait le nom du fleuve, et s'écriait: C'est à « juste titre qu'on te nomme Achéron! A cette exclamation le « roi s'arrêta; le destin qui lui avait été annoncé, revint à sa « mémoire; il balançait incertain s'il passerait sur l'autre rive. « En ce moment, Sotimus, un de ses serviteurs, le voyant hési- « ter dans un danger si pressant, lui demanda ce qu'il atten- « dait, et lui montra les Lucaniens qui cherchaient à le sur- « prendre. Alexandre les voyant arriver en foule, mit l'épée « à la main et poussa son cheval dans le fleuve. Il touchait à « l'autre bord, quand un exilé lucanien le perça de loin avec « une javeline. Tombé de cheval avec le dard fixé dans sa « blessure, le fleuve l'emporta jusqu'aux postes des ennemis. « Là, son corps fut lacéré d'une horrible manière. On le coupa « en deux parties; l'une fut envoyée à Consentia, l'autre ser- « vit de jouet aux vainqueurs. Pendant qu'ils s'exerçaient à « l'atteindre de loin à coups de pierres et de javelots, une « femme, se mêlant à la foule furieuse, les conjura de s'arrê- « ter, et leur dit, en versant des larmes, qu'elle avait son époux « et ses fils prisonniers en Epire, et qu'elle espérait pouvoir « les racheter avec le corps du roi, quelque mutilé qu'il fût « déjà. Ainsi finit ce jeu cruel, et les os d'Alexandre envoyés « à Métaponte (1), furent, de là, transportés à Thurium, puis « en Epire, où Cléopâtre sa femme, et Olympias sa sœur, le « firent ensevelir. » (2)

De descriptions aussi précises il faut conclure que Pandosia était située dans l'intérieur des terres, assez près de la mer Ionienne, pour être classée parmi les villes de littoral, et précisément sur la frontière du Bruttium et de la Lucanie, entre Consentia, Crotone et Thurium.

(1) Ici finit la narration de Tite-Live, lib. VIII, c. 24. le reste est fourni par Justin.

(2) Justin. lib. XII, c. 2.

La principale difficulté n'est pas de découvrir le rivage le plus voisin de Pandosia; le texte de Scymnus nous prouve que c'était la plage orientale, celle de la Grande Grèce. Les confins extérieurs de la Lucanie méridionale, suivant les géographes, étaient à Laus, sur la mer Tyrrhénienne, et, de l'autre côté, au-dessous de Petelia, suivant Strabon, c'est-à-dire vers les bords du *Neeto.* (1)

Ce n'est pas assez de reconnaître ainsi le littoral, il faudrait encore déterminer la séparation intérieure, laissée indécise par les écrivains anciens. La cause doit en être attribuée aux différentes époques où les voyages ont été faits, aux changemens arrivés par les envahissemens successifs des deux nations voisines, et à l'absence de villes importantes dans le territoire demeuré en litige. Nous ne pouvons donc diriger nos recherches que vers l'examen des localités, en y appliquant les documens qui nous restent. Avec leur secours, nous parviendrons peut-être, à trouver une situation particulière, conforme aux récits détaillés sur lesquels il est nécessaire de se fonder.

Pour arriver plus promptement à sa solution, la question paraît devoir être ainsi posée : *Trouver dans l'intérieur des terres, sur la ligne de Petelia à Laus, entre Consentia, Crotone et Thurium, une ville d'Acherontia, un fleuve Achéron, et, tout auprès, trois collines avec une position naturellement fortifiée, d'où l'on ait pu attaquer à volonté les champs de la Lucanie et du Bruttium, et où les inondations pendant l'hiver, ont dû arrêter les opérations d'une armée.*

D'abord, il est essentiel d'observer que, dans l'intérieur de la péninsule, les inondations sont peu considérables, parce que la crête de l'Apennin règne à-peu-près sur la ligne entre les deux rivages, et verse, à son sommet, de faibles ruisseaux,

(1) Strabon varie sur la limite des Lucaniens, mais il indique positivement Petelia comme une des principales villes lucaniennes. Lib. VI, p. 254.

Il suffit, d'ailleurs, d'avoir parcouru la côte de la Grande Grèce, pour trouver dans le cours du *Neeto*, une borne naturelle au-delà de laquelle les montagnes de *Strongoli* et de *Ciro*, s'élèvent comme une barrière indestructible du pays crotoniate.

dont le cours ne se grossit qu'à la longue, et plus près de la mer. Du côté du rivage occidental, les environs de *Laino*, sont en général, abruptes, rocailleux, et n'offrent ni champs ni plaines, mais seulement des coteaux plus ou moins cultivés, avec quelques prairies étroites dans les endroits épargnés par les torrens. Sur le versant oriental, le pays est tout différent. L'Apennin étend plusieurs chaînes fort élevées vers la région du cap Lacinien, mais laisse, depuis Cutro jusqu'au Neeto, et depuis Rossano jusqu'à Trebisacce, deux plaines assez vastes. La première dépendait du Bruttium, la seconde de la Lucanie: elles formaient les campagnes de Crotone et de Thurium. Ce n'est donc que vers le bas de l'Apennin, à l'est, dans le voisinage de Strongoli (Petelia), que peut se trouver l'emplacement de Pandosia, assez rapproché de Consentia, pour se conformer au texte de Pline.

Examinons s'il reste encore, dans cette circonscription, quelque chose des noms antiques de Pandosia, d'Achéron et d'Achérontia, et surtout, la disposition si particulière des terreins que l'on chercherait inutilement entre Laino et la chaîne centrale.

Ainsi renfermés dans une région assez étroite, nous découvrons une petite ville de Cerenzia, dont l'homonymie avec Acherontia ne semble pas douteuse. Au-dessous, coule la petite rivière *Lese*, appelée plus communément *fiume di Cerenzia*, selon l'usage du pays appliqué aux torrens de peu d'importance. Cerenzia est précisément à la hauteur de Strongoli, un peu au nord-est de Cozenza, dans les hautes montagnes qui s'élèvent graduellement vers la *Serra dell' imperatore*, à une demi-journée de la mer Ionienne. La rivière de Cerenzia reçoit quatre torrens, et se jette dans le *Neeto*, au pied du mont *Tripona* qui domine trois collines très distinctes. L'une s'appelle *monte Spinello*, et les deux autres, *le Grazie* et *Belvedere*, s'avancent jusqu'au bord du Neeto; *monte Spinello* et *le Grazie* sont encore habités.

Sans nous arrêter à la grande ressemblance des mots *monte Tripona*, avec l'épithète de *tricollis* donnée à la Pandosia œno-

trienne, nous noterons seulement l'abondance des noms grecs dans les environs. *Palagorio* au nord, *Cacuri* et le mont *Politrea* à l'ouest; au midi, *Cotronei*, nom complètement Crotoniate et *Paleocastro*. Du mont *Tripona*, on peut aisément pénétrer dans les champs de la Lucanie, aux environs de Thurium en suivant le *Trionto*, ou dans la plaine des Crotoniates, en descendant le cours pittoresque du *Neeto* dans une large et fertile vallée.

Ayant déterminé la position de Pandosia, nous pouvons nous rendre compte de tous les détails topographiques, et des circonstances qui amenèrent la mort d'Alexandre. Nous comprendrons également, le site élevé de la capitale œnotrienne, choisi par les Arcadiens, selon l'usage de leurs aïeux, et dans un pays semblable à leur patrie. Nous verrons encore que l'émigration nautique d'Œnotrus, en longeant toute l'Italie, et débarquant aux îles Œnotrides près de Velia, est non-seulement impossible à cause de l'état de la navigation à cette époque, mais encore fondée sur le texte mal interprété de Denys d'Halicarnasse (1). Pline en donne lui-même la rectification. La dernière remarque sera que les Crotoniates, en colonisant Pandosia, ne sortirent pas de leur territoire, restant dans la limite tracée par de hautes montagnes et le Neœthus.

La numismatique de Pandosia n'est pas moins curieuse que sa topographie. Peu de médailles la composent, on n'en connaît que deux variétés, l'une paléographique, l'autre du beau style, et toutes les deux avec un côté orné d'un type crotoniate. Voici les plus anciennes :

(1) Οἴνωτρος δὲ, τὴν πλείω τοῦ στρατοῦ μοῖραν ἀγόμενος, εἰς τὸν ἕτερον ἀφικνεῖται κόλπον, κ. τ. λ. Dionys. Halic. lib. I, c. XI. Le terme ἀφικνεῖται a été traduit par le latin *appulit* qui n'est nullement exact; la signification est *venit*, *pervenit*, et nous autorise à penser qu'Œnotrus, laissant Peucetius dans l'Apulie, conduisit par terre, sa colonie dans le pays des Chones, d'où sa puissance ou celle de ses successeurs s'étendit jusqu'à l'autre côté de l'isthme. Les îles du rivage de Velia ne reçurent le nom d'Œnotrides que pour attester la domination arcadique parvenue jusque-là. *Argumentum possessæ ab Œnotriis Italiæ*, dit Pline. lib. III, c. 8.

ΚΡΟ, trépied, autour un feston circulaire; dans le champ vestiges d'un épi.

ΠΑΝΔΟ. Taureau debout à gauche, et se retournant, au milieu d'un carré creux orné d'un rang de perles; la légende hors du carré et en relief; le tout dans un grenetis circulaire, dans le champ, vestiges d'un épi. . . . . AR. didrachme.

Cette médaille est frappée sur un didrachme épais de Métaponte (1) : elle n'atteint pas la largeur des grands didrachmes de Crotone, ni de Sybaris; les légendes en sont paléographiques; les lettres ΔΟ, sont rétrogrades.

Beaucoup de réflexions peuvent être suggérées par le type archaïque de Pandosia. La présence du trépied et de la légende crotoniate prouve que la monnaie qui nous occupe, a été émise après la deuxième fondation, placée par Syncelle sous la même date que la restauration de Métaponte par les Sybarites (1).

Par le système incus avec les ornemens de chaque côté, parfaitement semblables aux entourages adoptés simultanément dans les républiques achéennes de l'Italie, nous sommes conduits à penser que Pandosia entra dans le grand traité commercial dont cette uniformité était le signe.

On doit s'étonner de ne voir sur les monnaies archaïques d'une ville primitivement arcadienne, rien qui se rapporte directement aux souvenirs de la première métropole. Mais l'influence, exercée par une seconde colonie aussi puissante que celle de Crotone, motiverait assez cette omission, si d'ailleurs les Grecs n'avaient pas eu le moyen de concilier leurs souvenirs anciens et plus récens par l'adoption de symboles ingénieux et très clairs.

Tous les établissemens remplacés par les villes grecques, ont subi le même sort. L'OEnotrie, dont Pandosia était le cen-

(1) Presque toutes les médailles incuses surfrappées, l'ont été sur des didrachmes d'un court diamètre, et, par conséquent, épais : il serait, en effet, impossible de battre de nouveau sur des pièces aussi minces que les médaillons de Crotone, Sybaris, Métaponte et Caulon.

(2) Chronogr., p. 212., c.

tre, fut occupée d'abord par les Chones, peuple d'origine évidemment pélasgique et thesprotienne, puisqu'ils apportèrent avec eux, le nom national de *Chaones*, et la mémoire des lieux qu'ils avaient habités au-delà de l'Adriatique. Ils provenaient d'une division de la grande multitude nomade, dont les séjours successifs ont laissé des traces dans la Thessalie, l'Attique, l'Epire, l'Italie et la Sicile. L'histoire de ces antiques émigrations ferait voir dans la marche des Pélasges le premier exemple de ces ébranlemens réguliers par lesquels les nations asiatiques ont été poussées vers l'occident, sous la loi d'une nécessité victorieuse de tous les obstacles.

Œnotrus, accueilli par les Chones dans un pays étendu et fertile, partagea leurs domaines du Siris à Posidonia (1); son règne pacifique commença entre les Arcadiens et les indigènes, une alliance qui dura jusqu'au siècle où les Samnites envahirent le pays (2). Mais si les possesseurs primitifs furent expulsés, les Achéens de Sybaris et de Crotone ne laissèrent pas les Samnites jouir long-temps de leurs avantages : Sybaris releva les ruines de Métaponte, et opposa Leucippe aux Tarentins (3); Crotone rebâtit Pandosia pour assurer la tranquillité de son territoire.

Les Samnites étaient encore faibles alors; plus tard, ils reparurent sous le nom de Lucaniens et de Bruttiens, montagnards intrépides et innombrables qui achevèrent la conquête essayée par leurs aïeux, et mirent sous leur joug tous les états de la Grande Grèce, excepté Tarente et Rhegium.

En expliquant par l'histoire le type crotoniate des didrachmes de Pandosia, nous n'avons pas encore rendu compte du revers au carré creux, marqué d'un taureau retourné, image reproduite à Laus, Sybaris et Siris. La raison pour laquelle quatre villes assez voisines ont ainsi adopté une effigie qui ne se retrouve pas sur les autres monnaies de la Grande Grèce,

(1) Dionys. Halic. lib. I, c. XI. Strab. Geogr. lib. VI, p. 253.
(2) Strab. loc. supr.
(3) Strab. Geogr. lib. VI, p. 264.

ne peut être ni particulière à chacune de ces cités, ni indifférente pour toutes ensemble. L'ancienne Œnotrie est la contrée où, d'un commun accord, le taureau retourné fut généralement admis, et, par conséquent, compris. Nous sommes réduits aux conjectures pour l'interpréter.

Quand les figures monétaires choisies par une nation, paraissent obscures et difficiles, on est obligé, afin de les reconnaître, de recourir à la nature, la religion et l'histoire du pays. A sa nature, parce qu'elle donne les mythes locaux et les indications les plus positives; à sa religion, parce qu'elle unit la nature à l'histoire. Or, pour l'Œnotrie, la connaissance physique du pays nous rend certains que la culture du blé et de la vigne a toujours fleuri dans ses plaines et sur ses coteaux. Les noms telluriques des villes anciennes en sont un monument irrécusable. Œnotrus dut être le premier qui y fit connaître le vin (1), Italus celui qui introduisit les bœufs (2); Morgès est aussi le nom d'un prince agriculteur (3). Sophocle, cité avec respect par un grave historien, n'a-t-il pas représenté, dans une de ses tragédies, Cérès envoyant Triptolème répandre ses bienfaits sur *toute* l'Œnotrie? (4)

Si nous ajoutons ici les fables d'Hercule parcourant l'Italie à la suite de ses bœufs, fondant des villes, mettant à mort les brigands, et pacificateur sur tout son chemin, nous verrons combien est ancienne l'idée historique et religieuse de l'agriculture dans la région de Pandosia. Il est évident que le type du taureau en Œnotrie, comme en Campanie, peut être facilement appliqué au culte de Cérès et de Bacchus, ainsi que l'a démontré Eckhell (5), et quand les monnaies paléographiques représentent un taureau retourné, quelle manière plus

(1) Οἴνωτρος, d'οἶνος vin, et τρύω, fouler, presser, macérer. Τρύξ, vin nouveau.

(2) Ἰταλός, taureau, bœuf.

(3) Μόργος, claie, palissade. Μόργιον, mesure de surface égale au plètre, selon Hésychius.

(4) Euripid. ap. Dionys. Halic. lib. I, c. 12.

(5) Eckhell. Doctr. num. vet. t. I, p. 129 et seq.

simple et plus naïve les anciens avaient-ils de le désigner comme le *bœuf de la charrue exécutant sa conversion laborieuse*, Βουστροφή? Sur une rare médaille de Sybaris, le bœuf porte sur son dos une cigale (1); n'est-ce pas la même idée qu'Anacréon exprimait en vers si gracieux, lorsqu'il disait à la cigale :

Σὺ δὲ φίλιος γεωργῶν,
Ἀπὸ μηδενός τι βλάπτον·
Σὺ δὲ τίμιος βροτοῖσιν
Θέρεος γλυκὺς προφήτης. (2)

Les monnaies de Laus, d'ancienne fabrique, donnent au taureau son attitude symbolique, malgré la tête humaine qui le caractérise suffisamment: plus tard, la flexion du col est supprimée comme désormais inutile; mais elle est religieusement conservée à Sybaris, où la tête humaine ne se trouve qu'une seule fois. (3)

Il n'est pas, non plus, inutile de rapprocher la pose du bœuf œnotrien, de celle que les monumens les plus anciens donnent presque toujours à Bacchus, lorsque, se retournant et regardant en arrière, ce dieu verse de son cantharus une liqueur précieuse et féconde.

Notre opinion reçoit encore l'appui de l'histoire; toutes les colonies achéennes apportèrent de leur patrie le culte de Cérès et de Bacchus (4), religion facilement accueillie, sans doute, par les Œnotriens dont les croyances étaient déjà analogues. Les honneurs rendus à ces deux divinités furent conservés par les Bruttiens, qui frappèrent une monnaie avec Bacchus *cornu*, jeune et debout, se couronnant d'une main et tenant un rhyton de l'autre.

La seconde variété des médailles de Pandosia est aussi curieuse que la première; en voici plusieurs descriptions.

(1) Eckhell. Doctr. num. vet. t. I, p. 161.

(2) Anacreon. Od. 44.

(3) Eckhell. loc. supr.

(4) Pausan. Achaic. c. 24. Très ancien temple de Géa dans l'Achaie, près de Bura et du *Crathis* (*id. ibid.* c. 25.) *id. ibid.* c. 27.

1. Tête de femme vue de face, les cheveux épars, avec une couronne de forme élevée et un collier de perles.

R. ΠΑΝΔΟΣΙϹ. NIK. Jeune homme assis sur un rocher, et tourné vers la gauche; à ses pieds, de chaque côté, un chien: dans le champ, une lance. . . . . . . . . AR. demi-drachme.

2. Même tête; sur la couronne on distingue des fleurs.

R. ΠΑΝΔΟΣΙΣ. Jeune homme nu, assis sur un rocher, et tourné à gauche, le bras droit étendu et la main gauche sur le rocher. De chaque côté, un chien; dans le champ, une lance. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . AR. demi-drachme.

3. Même tête avec une couronne ornée de fleurons et de palmettes.

R. NIKO. ΠΑΝΔΟΣΙΝ. Jeune homme nu, assis sur un rocher, et tourné à droite, la main droite appuyée sur le rocher, la gauche tenant deux lances. Au bas du rocher, une syrinx. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . AR. demi drachme.

Tous les types, ci-dessus, sont d'un très beau style, et tellement ressemblans, qu'on peut les réunir et les étudier ensemble. MM. Mionnet et Combe ont parfaitement reconnus dans la tête de femme vue de face, celle de Junon lacinienne, si fréquemment retracée sur les didrachmes de Crotone; le numismate anglais remarquant la syrinx, a, le premier, désigné le personnage assis, comme Pan, le dieu de l'Arcadie. Les deux côtés ainsi décrits, il ne reste plus qu'à examiner quelques particularités dans les figures mêmes et dans les légendes.

La tête de face est évidemment celle de Junon adorée sur le promontoire voisin de Crotone, avec le titre de Lacinienne ou Chtonienne (1). Eckhell a déjà rapporté le culte fameux de cette déesse honorée par tous les Italiotes, la Sicile et la Grèce même. Les grandes panégyries célébrées à son temple, effa-

(1) De Λαχίς, terre. Hésychius. Si l'étymologie de ce mot semblait encore douteuse, les fleurs qui ornent la couronne, seraient un témoignage en nôtre faveur.

çaient presque la solennité des fêtes olympiques (1). Entouré de superbes pâturages, l'édifice sacré, où l'on voyait une colonne d'or, était rempli des plus magnifiques offrandes. (2)

Nos demi-drachmes pandosiennes se trouvent conformes aux didrachmes anciens, puisqu'elles ont aussi un côté revêtu d'une image purement crotoniate.

Au revers des trois médailles, on voit Pan, jeune et nu, assis sur un rocher, comme en Arcadie, et caractérisé, tantôt par une syrinx, tantôt par deux chiens, animaux qui lui étaient agréables, parce qu'ils veillaient à la garde des troupeaux (3). C'est ici un retour vers la tradition arcadique, une sorte de consécration de la première époque où Pandosia fut fondée; de même que Crotone, lorsque l'art atteignit sa perfection, fit reparaître sur sa monnaie les traditions italiques, en frappant l'effigie d'Hercule avec le titre de fondateur. A cette occasion, nous remarquerons que la figure du Pan chasseur, avec ses deux chiens, a été assez usitée dans la Grande Grèce, puisque Medma reproduisit la même image.

Les légendes offrent quelques particularités grammaticales. Le mot ΠΑΝΔΟΣΙΣ parfaitement grec pour sa construction, ne peut être un nom éthnique, mais celui de la ville, pour ΠΑΝΔΟΣΙΑ. Crotone écrivait indifféremment sur ses monnaies ΚΡΟΤΩΝ ou ΚΡΟΤΩΝΙΑΤΑΣ, et les médailles de Pandosia, sa colonie, portent également ΠΑΝΔΟΣΙΣ ou l'éthnique ΠΑΝΔΟΣΙΝΟΣ. ΝΙΚΟ est certainement le verbe Νικῶ avec son ancienne orthographe, de sorte que, sans rien changer aux inscriptions sous nos yeux, nous pouvons lire : ΝΙΚΟ ΠΑΝΔΟΣΙΣ ou ΝΙΚΟ ΠΑΝΔΟΣΙΝΟ ; moi, Pandosia, ou moi, Pandosien, je remporte la victoire. Mais quel fut donc cet avantage tellement célébré? Ce ne fut pas un succès militaire, les Pandosiens n'étaient pas assez puissans; les types pacifiques des médailles ne permettent pas non plus de le supposer. Une rare médaille de Méta-

(1) Athen. Deipn. lib. XII, c. 23, p. 522.

(2) Tite-Liv. lib. XXIV, c. 3, Cœlius ap. Cic. de Divinat. lib. I.

(3) Plutarch. Quæst. rom.

ponte donne l'exemple de victoires dans les jeux, consacrées sur les monnaies italiotes. Le même usage fut suivi à Pandosia, et ce ne serait peut-être pas une conjecture mal fondée, d'avancer que la victoire consignée sur les demi-drachmes pandosiennes, fut remportée aux grandes panégyries de Crotone, où l'on distribuait aux vainqueurs, des prix considérables en *argent;* circonstance très spéciale et digne de remarque:

Ὕστερον δὲ καὶ οἱ Κροτωνίαται, φησὶν ὁ Τίμαιος ἐπεχείρησαν τὴν Ὀλυμπικὴν πανήγυριν καταλῦσαι, τῷ αὐτῷ χρόνῳ προθέντες ἀργυρικὸν σφόδρα πλούσιον ἀγῶνα. (1)

LE DUC DE LUYNES.

---

## *b.* DE' SEPOLCRI ETRUSCHI DI NORCHIA E CASTELLACCIO NEL TERRITORIO DI VITERBO.

(*Monum. de l'Instit.* Pl. XLVIII et XL.)

Sono forse venticinque anni, dacchè scopersi col sacerdote *Pio Semeria*, scorrendo le campagne del Viterbese (2), alla sinistra della via Cassia (3), le importanti rovine di due antichi paesi, conservanti tuttora stupende impronte dell'arte etrusca, e nondimeno sfuggiti per lo innanzi alle investigazioni de' dotti, che si diedero ad illustrare dopo il rinascimento de' classici studi, quelle contrade, ricche oltre ogni credere d'arcaiche memorie. *Norchia* è il nome odierno dell' uno; *Castel d'Asso*, o più veramente *Castellaccio*, quel dell' altro: abitazione un tempo d'uomini possenti ed industriosi, come gli avanzi delle opere loro dimostrano; ed or di gufi e di fiere. Bosco o deserto è all' intorno. Qualche pastore, e qualche armento va quivi

(1) Athen. Deipn. lib. XII, c. 22.

(2) Le campagne di *Viterbo*, capo luogo della provincia papale del patrimonio di San Pietro.

(3) Cioè trà la Cassia ed il mare.

errando, e turba appena di tratto in tratto il silenzio della melanconica solitudine.

Ciò che il mio compagno ed io vi scuoprimmo, fu da molti anni, e più volte, manifestato al pubblico per le stampe. Io ne diedi una prima e concisa notizia nella *Biblioteca italiana di Milano* (Maggio 1817, p. 260-274; e luglio, p. 171). Ma tornai poscia a parlarne più distesamente negli *Opuscoli letterarii di Bologna* (1818, t. 1, p. 36, e segu.); e più tardi ancora nel Ragionamento VII°, intercalato all' opera del Cav. Inghirami—*Monumenti etruschi o d'etrusco nome* (t. IV, p. 149, e segu.). Nè mancai di presentare agli studiosi per ben due volte i principali disegni delle architettoniche sculture, che reiteratamente feci trarne da persone colà spedite (1). Dopo quel tempo archeologi ed artisti cominciarono ad avere in pregio i nobili resti ch'io pel primo aveva offerto alle loro indaggini: e si dee saper grado al sig. Lenoir che di nuovo e con più esattezza li disegnò per arricchire con una più diligente pubblicazione di essi il volume de' Monumenti Inediti dell' Instituto. Io stesso, poco contento delle mie precedenti illustrazioni, colgo volentieri questa occasione per tornare a parlare più di proposito della mia scoperta. Se poi le nuove cose, le quali sono per dirne, possano men demeritare l'approvazione de' dotti, eglino stessi lo giudicheranno.

### *Notizie preliminari intorno al primo de' due paesi.*

*Norchia* è distante circa 14 miglia da Viterbo, e 4 da Bieda (2). Giace presso gli avanzi d'una via romana, giudicata (non so se a buon diritto) l'*Annia:* e la sua posizione è sopra un poggio ricinto dal doppio corno d'una stretta valle, al confluente de'

(1) Ho il rincrescimento di dover dire, che questi disegni non riuscirono bastantemente precisi e fedeli, di che io certamente non sono da incolpare.

(2) *Bieda* è l'antica *Blera* de' Latini; forse *Phlera* o *Phlere* degli Etruschi, i quali non ebbero la *b.* Certo i Toscani antichi non mancarono della parola *Phlere* o *Phleres;* intorno a che veggasi Lanzi *Saggio di lingua etrusca,* ecc. nel 1° Indice, a questa voce.

due torrenti *Biedano* ed *Acqua Alta.* Nel presente suo stato essa è all' intorno un mucchio di ruine, in mezzo alle quali si distinguono più monumenti dell' infima età che dell' antica. Di quella sonovi i resti d'una chiesa, nello stile che chiamano gotico, e di molte case. Di questa si hanno alcuni muri malconci, e qualche maggior pezzo, che meriterebbe studi ed esami ulteriori. Fuori del paese è appartenente ai tempi latini un ponte di sasso a gran parallelepipedi sul Biedano; ed è nel fianco della vecchia strada, oggi detta la *Cava Buja,* la seguente iscrizione, ch' io non vidi, e che il mio campagno Semeria scoperse e trascrisse :

C. CLODIVS
THALPIVS
S. P. XXXX
****** (1).

Delle altre antichità più notabili, e veramente etrusche diremo poscia a suo luogo.

Si sa di questa *Norchia*, che il suo vero nome era *Orchia*, anzi *Orcla.* La più vecchia memoria ch' io n' abbia trovata, è della metà del secolo IX in una preziosa lettera di Leone IV *ad Virum bonum Episcopum Tuscaniensem*, pubblicata dal Baluzio, e da altri (2), ed importantissima per le notizie, di che abbonda, intorno alla topografia di tutte quelle contrade : il cui passo relativo al nostro paese così si legge :

*Porro confirmamus tibi, tuoque episcopio, infra* (3) *civitatem, quæ vocatur* ORCLE, *videlicet, Plebem S. Petri cum duabus ecclesiis S. Johannis, et S. Angeli, cum curtibus, domibus in eadem civitate; et a foris civitatem, terris, vineis, hortis, campis, pratis, silvis, vivis, molendinis, aquarumque decursibus,*

(1) È scolpita nella rupe. Il trascrittore dubita della prima lettera nella seconda e nella terza linea.

(2) Balut. t. 2, *Epistol. Innocent.* pag. 80, *Parisiis*, 1682; Mariani, *de Etruria metropoli*, etc.

(3) *Infra* col valore ed in luogo di *intra.*

*vel cum omnibus sibi pertinentibus: immo et Casalem S. Petri, et Ecclesiam S. Angeli ad* PETRAM FICTAM (1), *cum vineis, terris, et omnibus eorum convenientiis; pariterque ecclesiam S. Sebastiani cum fundis, et casalibus suis, et omni sua convenientia.*

Un altro passo ha poco dopo: *Inde per fluvium Minionem, sicuti recte extenditur in crypta S. Pancrati, et in pedem Luitprandi, qui est inter territorium Orclanum, et Bledanum, et recta pergit ad cavam Fandegnam, et inde transit ad Buttem aquaeductus, quae est in strauta* (2) *B. Petri Apostoli, et inde pergit in cacumen montis, qui dicitur Foliana* (3).

*Orclanum* (probabilmente nel senso di *territorio d'Orcla*) hanno pure alcune vecchissime carte di donazione dell' Archivio Farfense, ricordate da Luca Holstenio, e dal Berretta. Da un altro lato si ha ne' così detti *libri delle Riforme*, cioè degli *atti municipali* nel Tabulario di Viterbo, che questo comune, al tempo del suo repubblicano reggimento, aveva *Orchia* a se soggetta, e vi spediva ogni anno il castellano. E si ha da Francesco Giannotti nella pag. 6 della storia mss. di Toscanella, conservata in quella città, che il 15 gennajo del 1435, sedendo nella cattedra pontificale Eugenio IV, il paese fu diroccato, traspiantandone il popolo per cagione della mal aria in luogo più salubre, e precisamente a *Vitorchiano* (*Vicus Orclanus*), dove pare che già molto tempo innanzi una prima colonia d'abitatori di Norchia avesse posto stanza.

Per grande sventura gli scrittori dell' antica latinità niente ci dicono intorno a questo paese così vicino a *Blera*. Può quindi soltanto congetturarsi, che traesse di colà il nome e l'origine

(1) È notabile questo *ad petram fictam* cioè (*presso la rupe scolpita*) *a foris civitatem*. Evidentemente parla delle *rupi scolpite*, di cui diremo tra poco, le quali sotto il suddetto nome erano conosciute. Così nella stessa lettera Leone IV nomina *cavam scameratam*, e *cavam caprilem* (la *cava a camere*, e la *cava per le capre*), cioè altri luoghi scavati a sepolcri, e divenuti abitazioni di capre.

(2) Cioè *in strata* (nella strada).

(3) Oggi *Monte Fogliano*, una delle punte del *Monte Cimino*, sovrastante al lago di Ronciglione.

quel *C. Orchius*, la cui memoria ci è conservata nella *legge Orchia:* e può credesi che l'etimologia stessa del paese abbia a cercarsi in alcuna voce analoga ad *Orca*, *Orcula*, *Orcus* (1). Pur, se, com' io vorrei pensare, le denominazioni de' bassi tempi, *Orcla*, ed *Orclanum*, sono barbarismi di quelle rozze età, che spesso gli antichi vocaboli stranamente sfiguravano; e se può asserirsi, con qualche simiglianza col vero, che contemporaneamente con quelli, si usò anche l'odierno nome *Norchia*, più forse antico, e più legittimo di essi, allora io direi, senza più esitare, che di questa Norchia si trova onorata menzione nell' antico scoliaste di Giovenale, ove a quelle parole della sat. X (v. 74):

*. . . . Si Nurtia tusco*
*Favisset, si oppressa foret secura senectus*
*Principis, hac ipsa Sejanum diceret hora*
*Augustum*, etc.

annota. — *Fortunam vult intelligi poeta, quæ apud Nyrtiam colitur, unde fuit Sejanus.*

Infatti la *Nyrtia* dell' antico scoliaste evidentemente è, a senso di lui, un paese dove Sejano nacque, e dal quale la dea *Nortia*, ossia la Fortuna etrusca, prese il nome. Or, checche sia dell' etimologia di questa ultima divinità, la quale leggesi venerata in tutto quel tratto d'Etruria, e non meno in Vulsinio, che in Sutri (2), il solo fatto dell' esistenza di un paese *Nyrtia*, al quale ora io limito la mia ricerca, e del provvenire di Sejano da esso, non è tale, che possa essere riputato men che credibile. Perocchè sebbene s'impari da Tacito negli An-

(1) Preferisco la derivazione da *Orcus*, che si riferisce ad un dio, a quella da *Orca* od *Orcula*, che ci ricorderebbe un vaso. In questa ipotesi la denominazione sarebbe analoga a quelle di *Mantua* così detta da *Mantus*, il Plutone etrusco, sinonimo di *Orcus;* e di *Vejo*, così forse detta da *Vedius* (*Vejovis*), sinonimo esso pure di *Orcus*. Ma gli Etruschi in tutti i casi debbono aver pronunciato *Urcle* od *Urcla*, perchè non avevano la lettera *o*.

(2) Tertull. Apologet. 23. *Volsiniensium Nortia... Sutrinorum Nurtia*. È chiaro che sono ambedue la stessa dea; la *Nurtia* degli Etruschi: poichè certamente la forma *Nortia* non si comporta dall' alfabeto toscano mancante della *o*.

nali (IV, I), che il favorito di Tiberio era nato in Bolsena, pur ciò può intendersi detto in largo senso, vale a dire nel senso di nato dentro il giro dell' antica Lucumonìa Bolsenese (1), la quale tutto invita a credere che avesse per suoi naturali confini, da un lato la gran selva Ciminia, dall' altro il fiume *Paglia*, verso il mare il Tarquiniense e il Vulcentano, e dal lato de' monti non so se il Salpinate, il Falisco, ed il Tevere. Ora, datole questo territorio, che la natura stessa par le avesse prescritto, è chiaro che *Norchia* ancora vi si aveva a comprendere, e che perciò i suoi cittadini potevano a buon diritto essere chiamati *Vulsiniensi*.

A questo poco si riduce tutto ciò ch' io posso dire del primo de' due paesi ch' io scopersi, a meno che non volessi qui aggiungere di merce Anniana le notizie intorno alle pretesa Dea *Labit Orchia*, od altre dell stesso valore. Ciò che diró del secondo paese è ancor più digiuno.

*Notizie preliminari intorno a Castellaccio.*

Esso è molto comunemente chiamato oggi *Castel d'Asso*, e debbo confessare con mio rossore, ch' io medesimo ho contribuito non poco a propagare questa falsa o sospetta denominazione. Nel fatto il volgo di Viterbo lo ha sempre nomato, e lo noma tuttora abitualmente il *Castellaccio;* ed oggi ho gran motivo di sospettare che l'altro nome siagli provvenuto da Annio e dagli Anniani. E per vero fu già ordinaria consuetudine di quel celebre Domenicano il trasformare i nomi delle contrade del suo paese in altri più antichi e simili di suono; siccome fece allorquando d'una campagna, detta (probabilmente dalle cipolle) la *Cipollara*, creò un paese *Cibel-*

Rispetto poi a questa dea veggasi quel ch' io ne ho disputato nello stesso tomo degli Opuscoli letterari di Bologna.

(1) Ancora dopo la caduta dell' impero etrusco è noto che ciascheduna delle loro colonie, o molte almeno tra esse, conservarono a dir compresi nel territorio loro, i paesi altrevolte a loro soggetti, come cio è assai noto della vicina *Tarquinia*.

*laria* (di Cibele); e d'un bagno chiamato dell' *Asinello* compose più nobilmente un altro bagno o palazzo di *Iasinello* o *Iasio*, del quale è bello vedere le molte storie ch' ei narra. Preso pertanto una volta questo abito, non è maraviglia, se trovando da una parte una dirutta rocca, detta dal popolo *il Castellaccio*, e avendo dall' altra in Cicerone (*pro A. Cæcina*) incontrato un *Castellum Axia*, non esitò un istante secondo il suo metodo a identificare questo con quello. Infatti è solamente al suo tempo che sì fatto nome scientifico incominciò a suonare nelle bocche de' miei Viterbesi, ma di que' che ostentavano dottrina. Imperocchè non posso chiamare monumento anteriore il famoso decreto di Desiderio, che pur dice : *Jubemus reparari..... Assium;* posto ch' esso ancora è grandemente sospetto di essere Anniana merce, nè sufficientemente liberato da questa accusa per la difesa del frate Faure. Per altra parte, per quanto io m' abbia frugato tra le carte e le pergamene de' nostri archivi, mai non mi venne fatto d'incontrarmi nel preteso antico nome di questo Castello, del quale il più vecchio ricordo che si conosca è una dipintura del soffitto nella maggior sala del palazzo comunitativo, non più antica di poco oltre a due secoli, dove il paese è figurato, aggiuntovi sopra il nome Anniano.

Dopo di ciò io non mi sento il coraggio di persistere nella opinione altre volte da me abbracciata della identità del *Castel d'Asso* (paese attribuito da Cicerone a' Tarquiniensi) col nostro *Castellaccio*, tanto più, che, se per un lato la distanza delle cinquantatrè miglia scarse da Roma, che lo stesso Cicerone assegna al castello, potrebbe convenirgli, non gli conviene però dall' altro lato la dipendenza dalla troppo lontana *Tarquinia*, che tanto lungi non sembra aver dovuto spingere il suo dominio, a manifesto danno della potente repubblica Vulsiniense. Resta pertanto, che ci rassegniamo a riguardare come ignoto il suo vero e vecchio nome, finchè o lapidi per caso uscite dalle sue ruine, o carte antiche dissepolte da chi lo può, e meglio esaminate, non ce lo rivelino; del quale disseppellimento ed esame, io fo calda preghiera a que' che conservano

le carte de' monasteri di Farfa e di Monte Amiata, e soprattutto a' Viterbesi miei concittadini, siccome quelli che soli hanno agio di consultare i documenti oltre modo numerosi dell' archivio pubblico, e degli altri due principali che serbansi nelle sacristie di S. Angelo in Spata, e di San Sisto, i quali confesso di non aver potuto esaminare quanto era d'uopo.

Or aspettando che il tempo, e le altrui sagaci ricerche ci ajutino a risolvere questo non facile problema, io mi contenterò presentemente di dire, che nell' attuale suo stato, il paese, del quale io parlo, è una piccola e smantellata rocca a cinque miglia da Viterbo, verso Libeccio, alla quale vassi, uscendo dalla porta che chiamano di Faulle, e seguitando la strada de' bagni, o del famoso *bulicame*. Esso s'incontra a circa 1000 tese al di la del confluente de' due fiumicelli Caldano e Freddano, nel luogo dove al piccolo torrente Arcione od *Orcione* (e non *Alcione*, come i soliti Anniani vogliono più dottamente chiamarlo) vedesi ricongiungere il *Rio secco*. Quivi sono dell' infima età una umile torre, due porte, ed un angusto giro di basse mura, bastantemente intere: ma possono qua e là scorgersi miseri indizi d'un più ampio perimetro d'altre mura antichissime, distrutte oggi fino alla base, e sussistenti solo in qualche modo con men oscure vestigia dalla parte di greco, dove dura visibile la curva cui descrivevano, e alcuno strato de' grandi sassi parallelepipedi, senza legame di cemento, che le formavano. In mezzo ad esse è pur chiara la indicazione d'una porta, forse munita di torre, ove la grossezza de' muri non è minore di diciassette palmi romani. È facile anche a riconoscersi la strada o diverticolo che in un più antico tempo ricongiunse il castello alla via Cassia, circa 3000 passi più lontano, presso il così detto ponte di San Niccolò, il quale è un ponte di romana struttura, tuttor saldo contro il dente de' secoli, e ristorato altre volte dall' Imperatore Trajano, siccome nella istoria di Viterbo riferisce il Bussi avere attestato un' antica iscrizione, ch' io invano vi ho cercata. Un' altra strada par che s'aprisse rimpetto alla porta che guarda il fiumicello, e guidasse alla pittoresca valle de' sepolcri da

descrivere in seguito: imperocchè se ne conservano ancora le vestigia nel taglio della scogliera posta in faccia, e nelle sustruzioni del ponticello, sul quale il fiume si passava. Dalla stessa parte è non meno osservabile la così detta *Fontana della Pigna*, richissima d'acque aventi un non so che di minerale, quantunque oltra ogni credere limpide; le quali sboccano da un sinuoso cunicolo di sotto al balzo, bellamente adorno di stallattiti che biancheggiano tra i verdi festoni delle piante rampicanti.

Altro non saprei soggiungere alle notizie preliminari. S'eleno sono scarse, non sono per grande sventura meno scarse quelle che è dato raccorre su tutte le moltissine castella di que' dintorni, in che a brevi distanze urta il piede del cacciatore, o del ricercatore di ruine; castella certamente antiche, ed etrusche, siccome è facile accorgersi per la natura de' ruderi, e delle sepolcrali grotte che le attorniano (1). Dopo di ciò io più non mi maraviglio, se Livio (IX, 36) faceva a Fabio ammirare, nell' anno di Roma 444, dall' alto del Ciminio monte queste soggette campagne chiamandole *opulenta Etruriæ arva*, siccome quelle in che tanto era d'abitato e d'abitatori: nè mi maraviglio, se presso a poco in queste contrade trovava Plinio (III, 14) le trecento castella che i Toscani avevano tolto agli Umbri. Quanto noi conosciamo della geografia di quella età? Appena pochi tra innumerabili nomi! Allora solo risusciterà in parte l'Etruria dalle sue ruine, quando in luogo di visitarla ne' classici oggi muti, ella si visiterà nelle stesse sue cam-

(1) Tali sono *Salce*, *Petrignano*, *Rocca Rispampani*, e parecchie altre, che debbon aggiungersi alla *Sorrenia Nova*, menzionata in cinque iscrizioni latine, e posta probabilmente presso al luogo dove ora sono i bagni; alla *Musarna* o *Civita Musarna*, nominata dai nostri più vecchi cronisti, alla *Ferento* patria d'Otone Imperadore..... ma non al *Fanum Voltumnæ*, che si è concesso all' attuale località di Viterbo per ragioni non men frivole che quelle per le quali le si è concessa *Vetulonia*, *Longola*, ed un *sognato Arbano*: mentre bisognava solo dire che nel poggio dove oggi è la cattedrale, esisteva verisilmente in altro tempo un vecchio innominato castellaccio, del quale avanzano le vestigie in alcuni muri d'antichissima fattura, segnatamente sotto al ponte che ricongiunge il poggio al resto della città.

pagne: quando s'imprenderanno scavi tra le mura delle sue città, e de' suoi borghi: quando dal seno della terra che le custodisce, si caveranno le memorie oggi nascoste, per riprodurci notizie che da 1200 anni s'ignorano.

### *Necropoli de' due paesi.*

(Tav. LX des Monum. inéd. de l'Instit.) (1).

Abbiamo parlato di *Castellaccio* e di *Norchia* secondo che a nostri giorni è possibile parlarne, consultando i libri e i manoscritti, e secondo che l'occhio ne dice esaminando i resti delle antiche lor fabbriche: ma poco sarebbe importato di favellarne, se tutto si riducesse alle cose fin qui esposte. Ciò che le due contrade offrono di veramente singolarissimo e degno di particolare discorso, sono le necropoli da me e dal mio compagno ivi trovate, siccome da principio già ricordai; e a far conoscere che il mio entusiasmo per esse non è esagerato, passerò adesso a darne una minuta descrizione per accompagnarla poscia d'illustrazioni nuove, e quali da ulteriori considerazioni mi sono suggerite.

Ognuno avrà di leggieri compreso da quel che finora ho esposto, che i due paesi appieno si somigliano nella circostanza di essere imposti ad un colle, e circondati da strette valli nascenti al piede delle loro mura. Seguiterò adesso col dire che queste valli hanno dal lato opposto un erto fianco di' arido tufo vulcanico, tagliato presso a poco a piombo, e facente prospetto alle castella, nel quale l'industre scalpello d' antichi artefici, a uso de' toscani abitatori, scolpì sepolcrali edifizi con arte d' architettura, costituenti colla quasi continuata lor serie, una città de' morti contraposta alla città de' vivi, e meno offesa che quella dal vorace dente del tempo.

Evidentemente si è quivi imitato il vecchissimo esempio degli

(1) Les deux vues des tombeaux de Castellaccio représentent des monumens contigues, et qui se rattachent par les points marqués en marge avec les n^os 1 et 2. TH. P.

Itali aborigeni, che a detto di Dionigi d' Alicarnasso, in faccia alla loro Orvinio in pari modo architettarono case di sepolcri nelle rupi: ma io non conosco, e non credo che altrove si rinvengano, traccie ugualmente insigni di questo uso. Pare altresì che la consuetudine di cui diciamo fosse molto familiare a siffatta contrada, perocchè lo stesso sistema di sepulture incontrasi non solo presso i nostri due paesi, ma in altri luoghi eziandio, più o meno contigui, tra i quali ho già notato altre volte alcuni isolati sepolcri presso Castel Cardinale, a Grotta Colonna, e tra Vetralla e il Biedano sopra massi di tufo vicini al torrente Acqua Alta.

Certo ciò in parte fu operato per la ragione addotta dal Sig. Knapp (Annal. dell' Instit. vol. IV, p. 262), che è quella della facilità che la materia della rupe offeriva allo scultore: ma è chiaro che per qualche cosa v' entrava ancora il gusto speciale degli abitanti per questo modo di decorazione, che altrove è sconosciuto, non ostante l'analogia delle situazioni, e delle scogliere. Per me è manifesto che l'influenza greca fece principalmente sentirsi a' Toscani del mezzodì, presso i quali le scuole de' greci artefici è oggi dimostrato dalle numerose opere loro colà scoperte, che furono assai fiorenti, e dovettero per conseguenza rendere più popolare e più accetta l'usanza de' lavori d' architettura di questo genere. Ma senza diffondersi qui in più lunghe parole sulle cagioni del fatto, meglio sarà esporre, per quanto è possibile di farlo colle parole, il modo e l' indole della specie di monumenti che costituiscono le due città sepolcrali.

In ambedue la rupe tagliata a piombo è con più o meno di continuità divisa in porzioni, ognuna delle quali si presenta a chi la guarda, come la fronte d' un edifizio, che alcune volte risalta verso l'innanzi dal resto della scogliera; più spesso rientra nella medesima, lasciando quasi un piazzale quadrilungo, incassato in essa, del quale occupa il fondo; e talora si trova in linea colla scogliera medesima senza venire in fuori, e senza incassarvisi.

Ai due lati dello scolpito edifizio, o almeno ad un solo, è per solito scavata nel masso una scala laterale, salvo alcune

eccezioni, la quale dalla base conduce alla sommità, e affatto al piano superiore della collina; e i cui gradini di giusta altezza pajon fatti per ammettere una sola persona alla volta. In qualche caso, di cui si veggono esempi a Castel Cardinale ed a Norchia, la fronte del sepolcro essendo incassata, la scala è più in fuori che essa fronte, e costituisce il fianco del piazzale riquadrato, di che io parlava di sopra. Una scala è pure qualche rara volta innanzi all' edifizio, e per tutta la lunghezza di quello gli serve di gradinata anteriore e di decoroso ornamento. V'è anche un sepolcro a Norchia, dove i lati scompartiti a gradini sono adorni della immagine in tutto rilievo di due animali, che sono due sfingi.

La faccia intera è d' ordinario molto inclinata all' indietro, e si ristringe, così d' avanti, come ai lati, verso la sommità. Essa, anche nel caso dell' incassamento, è rilevata per alcuni pollici dal fondo delle rupe : e, quando pur manca l'anterior gradinata, ha talvolta uno zoccolo inferiore su cui sorge, come sopra un indizio di marciapiede, il quale zoccolo in un caso ch' io conosco è doppio, ed a foggia d' una scalinata di due soli gradini.

Nel mezzo è disegnata una porta, di cui gli stipiti ossia le *ante*, e l'architrave si rappresentano da listelli o da bastoncelli che risaltano dal tufo, nel modo che può vedersi guardando la Tav. XLIII in mezzo ed al basso. Nel tempo stesso questi listelli o questi bastoncelli figurano una cornice di essi stipiti, e un ornamento dell' architrave quasi sempre dello stesso andare, come la tavola mostra. Il vano della porta non è raro che sia più indentro che il piano esterno; e vi sono esempi di altri vani successivi, e sempre minori, incassati gli uni dentro gli altri, col fine, secondo che sembra, di offerire la prospettiva d'una fuga di camere interiori.

In alto la cima della facciata si termina con un soprornato singolare e stranamente pesante che pende indietro come tutto il resto. Poichè nasce dalla facciata stessa una piccola gola la quale sporge alcun poco innanzi, e sorregge la metà superiore d'un *toro*, e vogliam dire l'ornamento che i Romani chia-

mano *becco di civetta.* Poi gravita sopra questo un *toro* intero, e ben grosso, e sul toro una gran fascia; e sulla fascia un altro ornato d'una singolare modanatura, poichè si forma d'un *becco di civetta* massimo a curva elittica, sul quale nasce una gran gola, o scozia, sostenente essa medesima un altro gran *becco di civetta.* Infine succede a tuttociò un toro non minore del suo precedente; e corona la sommità un' ultima fascia di dimensioni non manco ardite.

Ciò si può vedere, meglio dichiarato che dal mio discorso, nella sopraddetta tavola, dalla quale s'impareranno ancora gli aggetti, o voglian dire i risalti, e rispettivamente le ritirate dell' un membro in risguardo dell' altro: ed essa tavola insegnerà pure certe varietà di forme che alcune volte s'incontrano, e che troppo lungo sarebbe di esporre minutamente.

La descrizione che abbiamo dato appartiene di preferenza a' sepolcri di Castellaccio, i quali però non mancano eglino pure di presentare alcune diversità più o meno notabili. Tal è quella che ci è offerta dalla figura 2. (a sinistra in basso); ma conosco ancora esempi dove il sopraornato è più povero, e più semplice, poichè si forma di sole fascie sopra fascie, o di tori sopra tori, o di queste due specie d' ornamenti insieme combinati.

A Norchia è più frequente di trovare il genere di coronamento della figura prima e terza. Quivi ho pur veduto sovrapposta in ritirata all' ultima fascia una spezie di piramide tronca, per rappresentare, io credo, il tetto della casa piovente a quattro acque.

Un altra delle particolarità è che qualche volta l'edifizio scolpito è a due piani, siccome si vede a Grotta Colonna e in taluno de' sepolcri a Castellaccio. Nel qual caso il piano inferiore, è più innanzi del superiore, ed è tutto anteriormente aperto, offrendo nel mezzo delle tre pareti incassate che lo compongono, o almen di due, le solite immagini delle porte: ed il piano superiore è ritirato indietro, non senza le sue porte anch' esso, ed ha d'avanti come il vano d'una terrazza.

Rispetto ai simulacri di sifatte porte debbo aggiungere,

che ne ho pur vedute di quelle, le quali scendono sin dentro lo zoccolo, o gradino inferiore, che viene così ad essere da esse intaccato ed interrotto, e rappresenta allora a manca ed a dritta quasi una panca per sedervisi, nel modo che oggi pure veggiamo sedili di sasso al fianco di alcune case anche cittadinesche.

Per ultimo al di sopra dell' architrave ho in Castellacio sovente veduto di belle iscrizioni etrusche, profondamente incise a lettere biunciali, che mi diedero prospera occasione di scuoprire talvolta i nomi delle famiglie probabilmente padrone de' sottoposti ipogei, che saran tra poco descritti, e tal altra volta una solenne formola per lo innanzi ignota, intorno a cui tornerà presto il mio discorso.

Le iscrizioni sono le seguenti; e forse altre ve ne ha che sfuggirono alle mie ricerche, se non quivi, almeno in altri luoghi di quelle poco visitate contrade (1).

1° Nella via scavata dentro il tufo, che direttamente da Viterbo conduce alle tombe, per la parte del Bulicame, a destra della valle, è sul tufo stesso, danneggiato in misero modo dalle rotture, il frammento d'epigrafe, mancante in principio ed in fine... ⅃ƧIƎИI ... (*ineisl.*)

2° Nell' angolo della scogliera, che dopo aver corso parallela alla fronte del Castello, si ripiega verso le suddetta strada, e così ritorta le forme uno de' lati, è sopra una delle facciate le meno ricche in ornamenti, l'iscrizione corrosa nel fine ...:OVMA>Ǝ (*ecasuth*).

3° Nella suddetta scogliera già ripiegata, sul cominciar della gola che forma la strada, è al di sopra d'una delle finte porte, in un edifizio sepolcrale de' meno nobili ƧƎƧIƎ> ⅃AOИ⅃A (*arnthal ceises.*)

4° Nella metà in piede d' una delle faccie meglio adorne,

(1) D'iscrizioni etrusche sulle rupi ne' vide Sante Marmocchini, non lungi dal castello di Caprarola, nella via che conduce a Sutri; ed un 'altra ne copiò da altra rupe ne' monti presso Antella a S. Andrea a Morgiano. (V. il Buonarroti. (*Giunte al Dempstero*, pag. 95.).

che sono nella rupe posteriore, allo sboccare della menzionata strada innanzi al castello, è il principio d' epigrafe VMA>Ǝ (*ecasu*); e nell' altra metà rotolata al basso può scorgersi il resto, mancante d'una sola lettera, nel sito della rottura ƎIИYƎY : ꓘMƎИI (*inesl: tetnie.*)

5° In un' altra fronte malconcia pur si hanno chiare le superstiti lettere OVMA>Ǝ (*ecasuth*), dove soltanto la prima è logora in parte, ma non in modo da non riconoscere che fu in antico un Ǝ (*e*).

6° In un pezzo caduto al basso rimane ugualmente visibilissimo questo brano ... ꓘM ... ИIOV ... (*uthin... sl...*)

7° Finalmente in una facciata contigua al n° 4 si legge tuttora, avanzata alla distruzione del tempo, e a quella più rapida ancora e più inevitabile degli uomini, la iscrizione logora nel mezzo ƧƎIƆ⅃ ... ƧƧƎYAИI<V (*urinatess... lvies.*)

Ma di queste iscrizioni per ora non diremo altro. In vece passeremo a parlare in ultimo luogo delle case stesse de' morti, cioè delle grotte, che costantemente soggiacciono più o meno al basso delle fronti così decorate, delle quali però meno favelleremo, avvegnachè assai già ne parlarono, dopo le mie prime pubblicazioni, i signori Knapp e Lenoir già lodati.

Mi ristringerò dunque a ricordare, ch' esse restano per solito nel mezzo, e direttamente sottoposte alla finta porta: che talvolta sono esse pure a due piani, o piuttosto due, una sotto dell' altra (1): e che vi si discende d' ordinario per un viottolo a piano inclinato, o per una vera gradinata, così stretta da ammettere soltanto un uomo alla volta, e colle pareti laterali dove non è infrequente di trovare loculi a similitudine di quelli che veggonsi ne' columbarii.

Finita la discesa si è innanzi all' ingresso dell' ipogeo, che il più spesso è disadorno, e che quando il sepolcro è intatto (raro caso colà), ha innanzi un sasso che ne ottura tutto il vano.

(1) Ciò si vede a Castellaccio, spezialmente in una delle grotte dentro la valle, dove nel mezzo del pavimento della grotta s'apre un viottolo, e una gradinata discendente, la quale cala fino ad un' altra cella inferiore.

Hannovi esempi d' aperture delle grotte, o di macigni chiudenti l'ingresso, che offrono il disegno delle porte descritte di sopra.

L'interno è sommamente variato, e rispetto alla descrizione di esso poco può aggiungersi a quello che negli Annali, e nel Bullettino se n' è più volte discorso. Merita solo d' esser detto che sonovi grotte dove il piano stesso del suolo è scavato a casse obbliquamente disposte intorno ad un asse centrale e comune, che taglia in mezzo l'antro nel senso della sua lunghezza, cosicchè tutte queste casse così ordinate rappresentano non male una vera spina di pesce. Ancora il banco, il quale più di sovente ricorre intorno per sostenere o il solo cadavere, o le urne, è talora doppio, o scavato a pari modo di cassa; e non è raro che lo scavo abbia da uno de' lati più brevi scolpita una foggia d' origliere per adagiarvi il capo di chi dentra era riposto (1).

Non è infine a dimenticarsi, che dalle grotte di Castellaccio (sebbene sia molto raro il trovarle intatte, come di sopra avvertimmo) sono pure uscite bellissime supellettili di assai pregevoli anticaglie, tra le quali vogliono ottenere particolar menzione, uno specchio quadrato di lucidissimo metallo, una bella fibula d'oro a fiori di fila artificiosamente conteste ed attorte, e con pietruzze un tempo incastonate, quatro grandi borchie di lamina di rame rappresentanti teste leonine (3) ed

(1) Questo è molto comune nelle caverne sepolcrali presso Viterbo; e ve ne ha esempi in alcune che ora servono di stalla nella via scavata dentro la rupe, che dalla città conduce fino al crocifisso di Riello. La grotta stessa, o piuttosto la catacomba, di Riello merita di essere visitata, sebbene può credersi che il primo suo ambulacro, scavato a loculi laterali come nelle catacombe di Roma, appartenga piuttosto all' epoca romana, che all' etrusca. Sifatta grotta è soprattutto notabile per la sua vastità, per la moltitudine de' suoi viottoli interni, per lo ruscello che ne scaturisce, e per le favole superstiziose, le quali intorno ad essa corrono nelle bocche del volgo, il quale ha posto colà la sede d'un tesoro, e di non so quanti diavoli custodi, che fanno mal capitare chi la visita; favole del resto, che corrono ugualmente sul proposito dell' altra vasta grotta, quantunque meno serbante le vestigia dell' arte antica, che si chiama oggi la *grotta del Cataletto*.

un superbo vaso dipinto d'antico stile dove si ha Ercole col cignale in ispalla; vaso il quale presentemente adorna la eletta collezione del Sig. Cav. Torwaldsen in Roma.

Tali sono i bei sepolcri, che fanno ai due paesi fregio e vaghezza: e tuttavia lasciai di narrare un' ultima particolarità, la quale riguarda certe cifre di numeri, scolpite sulle fronti esterne isolatamente, ch' io trovai scompagnate sempre da ogni altra iscrizione la prima volta presso Ferento, in uno scavo intrapreso dal mio compagno Semeria, dove il macigno che chiudeva l'ingresso, aveva inciso nel mezzo IIX: la seconda volta a Grotta Colonna, dove senza alcun dubbio fu di nuovo osservato lo stesso numero: e la terza e quarta volta in altre due facciate di Castellaccio, una delle quali ha chiaramente impressi i segni numerali IIΛXX, e l'altra a man più sospesa le cifre IIIIIIΛXX.

Niente ora dunque più resterebbe a descrivere delle maraviglie di queste nostre necropoli: o piuttosto resta a dire di quel che lasciammo appostatamente in ultimo luogo, e sono i due più singolari monumenti, di che Norchia va superba, i quali ci danno un esempio estremamente raro, non pure di due facciate di tempj sepolcrali quasi nella loro primitiva integrità, ma quello altresì di due frontoni decorati di statue tuttora collocate nell' antico lor posto, che il tempo consumatore d'ogni bella opera non ha distrutto, lasciandoli testimonii muti dell' arte greco-etrusca, quasi per darci una compensazione di tante altre perdite grandemente dolorose, le quali non ammettono alcun rimedio.

*Tempj sepolcrali d'Orcla.*

Rimangono questi direttamente in faccia al Castello in un dirupo, ingombro d'alberi, e di cespugli, che ci fu d'uopo espurgare colla scure, a fine di renderne più facile l'esame.

Fu già osservato dall' egregio sig. Lenoir (Annali, t. IV, p. 291), che il pendio della valle, che sale quivi dal ruscello fino alla rupe scolpita, è tagliato dall' arte in gradini di 70 a 80 centimetri d'altezza. Nè alcuna cosa aggiungerò a quelle

che altrove l'Instituto archeologico stampò intorno ad uno degli antri sottoposti, più recentemente sgombrato della terra, che lo aveva riempito da secoli dopo l'antica devastazione, tanto più che niente offre esso di più singolare che gli altri. Pregherò invece il mio lettore a volgere tutta la sua attenzione ai disegni di ciò che rimane all' esterno (Tav. XLVIII), e forma su que' tufi, com' io già diceva, due vere facciate contigue di templi, destinati a uso di sepolcro.

È manifesto a primo colpo d'occhio, per chi guarda sul luogo, che l'uno di tali monumenti, cioè quello posto a diritta dell spettatore (in B), è di più antica fattura; e l'altro, cioè quello posto a sinistra, è più moderno. Imperocchè il secondo, oltre all' essere fatto con proporzioni più eleganti, ciocchè poco proverebbe, ha eziandio, come avrem presto occasione di meglio dire, usurpato a profitto della propria decorazione, una piccola parte dello spazio appartenente già alla decorazione dell' altro.

Col lungo andare de' secoli la fronte più moderna ha sentito le ingiurie dell' età in questo solo, che una metà di essa si è dispiccata dalla rupe, e si è rovesciata al basso; ciocchè per altro, in luogo di nuocerle, ha giovato alla sua conservazione. Perchè appoggiatasi contro terra colla faccia scolpita, vi è quivi lungamente rimasta sicura da ogni guasto ulteriore; e solo, dopo che il mio compagno ed io la indicammo a' nostri concittadini, essendo stata rialzata in modo da rendere ben accessibile all' occhio ed alla mano quella faccia stessa, è da temere che in pochi anni non perisca miseramente, dove al coperto non si trasporti insieme col resto di que' tufi, che sarebbe atto pietoso di noi posteri il segare, per incassarli ne' muri a nobile ornamento di qualche sala di museo. Perirono inoltre le quattro colonne, che secondo tutte le apparenze adornavano la facciata di questo medesimo edifizio, siccome le due colonne intermedie, ed uno de' pilastri, che fregiavano la faccia del sepolcro vicino. Imperocchè questo secondo (1)

(1) Tutte queste cose oggi non si vedono abbastanza nel disegno, che rap-

aveva certamente ai due lati, pilastri anzi che colonne, ed era un edifizio *in antis*, come chiaramente è mostrato dal pilastro tuttora superstite a dritta (quando e' non sia perito in questi ultimi anni). Se non che una singolarità offerisce esso oggidì, ed è questa, che il suo pilastro a manca, comecchè perito, ha però lasciato chiari indizi per giudicare che fu più alto, e più gracile dell' altro suo pari, discendendo in basso ad un livello inferiore a quel de fulcri suoi compagni, e precisamente allo stesso livello delle colonne, che erano sotto il portico del sepolcro seguente. E ciò provvenne senza dubbio non da primitivo e troppo grossolano difetto dell' artista, ma da posteriore lavoro, eseguitovi nel tempo in cui la seconda fronte fu scolpita; giacchè allora, come tutto invita a credere, e com' io narrava poco fa, si usurpò alcuna porzione della più vecchia facciata per farla servire alle occorrenze della nuova; e con ciò il pilastrino fu forse ridotto a colonna, a cui certamente si diede la stessa grossezza e la stessa altezza delle colonne del nuovo monumento; indi nel portico stesso che è dietro il colonnato ed i pilastri, si scavò solo nel sito posteriore al detto ultimo pilastro, la parte di facciata interna che gli corrisponde, e si mise ivi il fondo di questa in pari linea col fondo del portico vicino, come pure in qualche modo si è mostrato nella pianta (Tav. suddetta): nè si curò la dissonanza che ciò portava nelle simmetrie del più antico portico, sebbene bisogna confessare che ciò veduto in grande, non veniva ad offendere notabilmente l'occhio, perchè i due monumenti essendo l'uno all' altro affatto prossimi, la dissimiglianza del pilastro a dritta colla colonna a sinistra, la quale troppo sarebbe stata sensibile ove il finto edifizio si fosse rimasto isolato, era al tutto corretta per la nuova simmetria che l'edifizio aggiunto stabiliva, tra questa colonna a sinistra, e le altre quattro seguitanti nella stessa linea: e per rispetto al più profondo incavo di una porzione del portico, esso era masche-

presenta probabilmente lo stato odierno più rovinato che non era al tempo della mia prima visita. Nondimeno son certo che la descrizione è esatta.

rato dal fusto della colonna o del pilastro, e non poteva essere scorto al di fuori.

Un' altra singolarità, che vuol essere qui riferita, e che riguarda sempre il sepolcro più antico, si è che il piano su cui sorge, o vogliam dire il suo basamento, s'abbassa tra le due colonne intermedie a formare un gradino scavato nel masso, siccome mostra la figura B; ciocchè, mentre facilitava la salita al portico, aggiungeva ancora qualche po di sveltezza all' intera fronte, che già troppo più dell' altra verifica la riputazione data da Vitruvio alle fabbriche etrusche, d'essere, come il sig. Lenoir medesimo ricorda, *baricœ*, o *barycephalœ*, *humiles*, *latœ* (1).

Per le cose fin qui dette ognuno dunque comprende che tanto la più vecchia fronte *in antis*, quanto la più nuova, avevano le colonne loro piene e staccate, poichè un portico si trovava dietro di loro, cominciante, rispetto alla prima, dal pilastro in poi, sulla stessa linea fino al posto dove il pilastro corrispondente a manca si è forse trasformato in colonna; e cominciante rispetto alla seconda, alquanto più indietro sopra un' altra linea, che ha origine dal pilastro divenuto forse colonna, e si conduce sino alla fine del secondo monumento.

Le fronti posteriori de' due portici hanno ancora un' altra dissimiglianza; ed è che in quella meno profonda a destra mancano affatto indizii di figure, o d'altri ornati: ma s'incontrano invece questi indizj assai visibili nel portico a sinistra, dove chiaramente il fondo era decorato di sculture dipinte d'una grandezza poco al di sotto della naturale. Egli è però vero che questa è forse la parte che ha più sofferto i danni dell' età, perchè la pittura è in gran parte svanita, e le figure stesse, uscenti ad un quarto di rilievo, o ancora meno, dalla materia del tufo, sono, od interamente disfatte, o tanto danneggiate da non poterne dare con sicurezza un compito disegno, ed un ragionevole ragguaglio.

Si presentano più conservate le figure in alto che simulano

(1) Vitruv. lib. II, 8.

istrumenti sospesi alla parete, come nelle pitture de' vasi: un clipeo, piuttosto convesso, con una zona intorno più bassa figurante la saldezza d'una lamina sovrapposta, e con una cavità piramidale nel mezzo, fattavi evidentemente per cacciarvi dentro il chiodo d'un umbone metallico, o d'altro ornato quale che si fosse, ora perduto: indi a destra qualche cosa di simile ad una clava appesa: più in là ugualmente sospeso un elmo colla visiera: successivamente una corta spada pendente da un laccio: di nuovo un elmo con visiera; e finalmente un' altra spada, o daga come sopra.

Sotto questa linea di ornamenti, nella metà di parete superstite è una divinità di sesso femminile, prolissamente alata, che sostiene colla mano un lembo del largo vestimento in che s'avvolge. Seguitano appresso coll' ordine medesimo parte delle gambe di due figure probabilmente maschili che già erano in fila. E vengono da ultimo le traccie evidenti di due altre figure virili, una barbata, e l'altra imberbe, avvolte entrambe di manto, e portanti appoggiata alla spalla sinistra una specie d'insegna militare. L'ultima poi di queste figure occupa in parte il dietro del pilastro divenuto colonna nel monumento più antico. E tutta la scultura fu sin dall' origine anzi indicata, che ridotta a perfezione, poichè il piano stesso, dal quale risalta, si è lasciato rozzo e disuguale, sicuramente a cagione della collocazione sua dietro il colonnato che lo adombrava: sembrando che i particolari omessi dallo scalpello fosser suppliti colla pittura, poichè vi restano tuttora bastantemente chiari gli avanzi delle tinte rosse, bianche, e verdi; e poichè perfin gli occhi nelle figure, o in alcune di esse, furono di una pasta colorita, o certamente d'altra materia, posto che rimangono nel loro luogo le cavità vuote, e sì regolari che fan supporre di essere state fatte non da posteriore ingiuria degli uomini, ma dalla mano stessa dell' artefice primitivo a fine di riempirle nel modo che abbiamo detto.

Ma le statue non sono solamente sotto del portico; e gli ornati d'architettura non si riducono a questi soli. Sopra il colonnato ne' due monumenti ricorre un architrave, e sull'

architrave un fregio ed una cornice. Il fregio è della maniera dorica, scompartito in metope, e triglifi, o piuttosto diglifi, poichè questi ultimi, come la tavola citata (lettere A e B) mostraci, han due soli solchi, e non hanno sugli spigoli esterni i semicanali indicati da Vitruvio. Siffatti diglifi sono terminati in alto e in basso da una striscia di listello che quivi li finisce, e li corona, escendo alcun poco in fuori con piccolo risalto. Essi nel monumento più nobile han le goccie pendenti al dì sotto, nell' altro no. Il loro mezzo non corrisponde regolarmente all' asse delle colonne, o al mezzo de' pilastri. Le metope sono vuote d'ornamenti. La cornice del fregio è una semplice fascia tagliata a dentelli dalle due parti. Immediatamente al di sopra nasce ne' due monumenti il frontone, la cui principal singolarità è che i due angoli laterali non sono vivi, ma smussati, e rotondati, ripiegandosi quivi un toro, che lo regge in una spezie di voluta contenente, dentro il circolo che forma, una maschera o faccia, ossia una spezie di Medusa. Anche il terzo angolo, che è sopra e nel mezzo, è rotondato in pari modo e smussato, e il corniciamento intero si riduce ad una fascia ornata d'incavi a fronda od a guscio (nel modo che la figura indica), e compresa tra due listelli. V'era di più ne' tre descritti angoli, o almeno in due, un acroterio: e sull' acroterio furon già figure, delle quali una sola rimane ancora che sembra essere di leone, nell' acroterio avanzato a destra della facciata più recente.

Sull' alto della rupe, nel piano stesso superiore del poggio è una piazza, inclinata verso la fronte scolpita, uguale comune ed indivisa pe' due sepolcri; ciocchè fa chiaro che entrambi appartenevano alla stessa famiglia. Essa è divisa in due piani, uno anteriore, un po più basso; l'altro posteriore, più largo e più elevato, al quale si ascende per un gradino. E tutta la piazza è incassata ella stessa nella rupe, e limitata da un ricinto che in essa rupe fu tagliato. A questa piazza poi dava accesso una scala, scolpita ella pure nel masso, e che nasce inferiormente nel fianco dritto (fig. B) della facciata più antica.

Finalmente i due timpani de' frontoni non sono della stessa profondità; ma più profondo è quello a destra, meno il sinistro. E nel più profondo sono poche figure, di tutto rilievo e non ben discernibili stando al basso, delle quali ho solo potuto discernere, verso i lati, due persone prostrate, e affatto abbandonate sulla terra (probabilmente due morti armati di scudo); più addentro un inginocchiato e combattente; verso il mezzo un combattente ancora in piede: ma tutto ciò osservabile ed osservato da me così male, che merita ulteriore disamina. Nel timpano poi ch'è a sinistra le figure, esse ancora di tutto rilievo, sono molto più numerose, e meglio riconoscibili; ed offrono alla vista una composizione molto più variata e di gran lunga più interessante.

Imperocchè nel mezzo sono tre figure stanti, di cui solo ben si discerne l'intera massa, ma non si ravvisa bastantemente bene di qual sesso siano, e quale genere d'abbigliamento s'abbiano, potendosi solo dire che la loro collocazione nel luogo più degno, e la generale loro movenza le indica bastantemente come tre divinità, presidi e tutrici della funzione che intorno a loro si eseguisce. Verso l'angolo a dritta pajono essere due curvi sopra una spezie di basamento o panca, e forse giuocanti a' dadi. Succedono immediatamente appresso due che lottano. Vorrei dire che colui che vien quinto è un pugile, il quale ha il suo avversario nella seconda figura a sinistra delle tre divinità; e che il sesto è un combattente armato, che ha il suo corrispondente nella prima figura dall' altra parte. E così dallo stesso lato sinistro delle tre divinità, un'altra coppia di combattenti sono, a mio credere, le figure terza e quarta con clipei nel braccio; mentre delle quattro persone che rimangono, due sembra che siano occupate a sollevarne una terza, che rappresenta un morto o languente; e l'ultima sull' angolo è in posizione e mossa di persona grandemente offesa dal combattimento, e già forse vinta.

L'uffizio mio di descrittore qui si finisce. È ora d'uopo che si cominci quello d'interprete dell' antichità: e i monumenti che descrissi offrono abbondante argomento alle investiga-

zioni dell' archeologia. Proviamoci dunque a correre questo ultimo arringo.

*Considerazioni generali sulle due necropoli. — Idee degli Etruschi intorno ai sepolcri.*

È per me cosa d'una grande evidenza, che i Tirreni fabbricatori de' monumenti di Castellaccio e di Norchia vollero rappresentare con queste loro sculture una città : la città di *Mantus*, di *Mania*, e de' *Mani*; i quali, secondo un altro ordine d'idee teologiche, sa tutto il mondo, che furono *Bacco* infernale, *Libera-Proserpina* sua moglie, e il popolo di coloro che godono dopo la morte la felicità destinata agl' iniziati ne' misteri, o semplicemente ai buoni. Ognuna delle serie di monumenti rappresenta una strada della città. Ognuno de' monumenti è l'abitazione destinata al morto, il suo palazzo, e come dire il suo tempio, quando con particolari sacrifizi, che i libri santi dell' Etruria descrivevano, l'anima del morto era divinizzata, secondo che Arnobio insegna (lib. II, p. 87) e Servio (V, 48, e. VI, 136); e saliva nel cielo (Servio Aen. II, 772, IV, 654; Georg. II, 389); e quando l'ombra stessa par si credesse godere nel regno di Dite qualche parte di questa deificazione, poichè i *Mani* son pur *dèi* (*dii manes*).

L'insieme delle case figura una città di montagna, e ci dà in qualche modo l'idea di quel che in esse si praticava, poichè le scale esteriori, e laterali, sembrano essere il mezzo ch'era in uso per salire da una strada inferiore all' altra superiore. I piccoli piazzali d'avanti alle case sono la prima idea del vestibolo di Cecilio Gallo (Macrob. *Saturn.* VI, 8). Lo zoccolo semplice par come già dicemmo che rappresenti il marciapiede; e il doppio zoccolo la gradinata.

S'impara dai nostri sepolcri, che agli Etruschi non erano ignote le case a più piani, ed erano famigliari le fughe di camere negli appartamenti. Se un vi cercasse l'esempio di qualche analogo delle finestre all' esterno, può trovarlo in loculi riquadrati qualche volta superiori alle finte porte, di cui non ho parlato di sopra, ma che ho pur veduto a Castel Cardinale. Il sopraor-

nato di tutti questi palazzi è la parte più singolare, e quella che più c' istruisce intorno al modo, col quale in Etruria si amava di coronare le case. Questo è sicuramente un' immagine del cornicione de' nostri palazzi, nella quale sarebbe vano cercare cosa che rappresenti ordine alcuno determinato d'architettura: e la forma è tale che si può quindi con sicurezza stabilire, che le case a cui serviva d'ornamento erano in generale assai basse, e di massiccie mura; perocchè, se questo non fosse stato, difficilmente avrebbero sostenuto un sì gran peso. Puossi egli dire che sul sopraornato o cornicione, fosser talora terrazze? Almeno così indicherebbero le aje superiori quadrilunghe, e tagliate a più ripiani. Ma indipendentemente da ciò v'eran di certo anche tetti, come vedemmo che manifesta uno de' coronamenti di Norchia: e tutto questo sopraornato poi non è improbabile che fosse talora in legno, perchè i varii suoi membri quasi non altro rappresentano che travi cilindriche sovrapposte parallelamente l'une alle altre, e tramezzate da saldi e massicci panconi riquadrati. Al fianco poi delle porte è chiaro che si facevan talvolta sedili per comodo degli aspettanti, e piedistalli che sostenevano statue, o figure in tutto rilievo d'animali, o d'altro.

Tutto questo è per ciò che concerne il complesso. Quanto a ciascun sepolcro in particolare considerato sotto un altro punto di vista, quantunque ognuno di essi potrebbe a prima giunta parere de' più composti che ci abbia fino ad ora offerto la Toscana antica, pure presenta, a dir più vero, una molto maggior semplicità d'idee, che alcuni degli altri sepolcri, de' quali si ha memoria: e a provarlo mi basterà indicare pur solo il celebre sepolcro di Porsenna (1), di cui cadrà in acconcio qui esporre la forma singolarissima, colle parole stesse di Plinio il Naturalista, o piuttosto di Varrone da lui copiato; per tornar poscia di nuovo al mio argomento.

*Sepultus est* (dice Plinio XXXVI, 19, 4) Porsenna *sub urbe Clusio; in quo loco monumentum reliquit lapide quadrato. Sin-*

(1) Comparez Monum. inéd. pl. XIII, Annal. de l'Instit. I, p. 305 et 386.
Th. P.

*gula latera pedum tricenum, alta quinquagenum; inque basi quadrata intus labyrinthum inextricabilem, quo si quis improperet sine glomere fili exitum invenire nequeat. Supra id quadratum pyramides sunt quinque, quatuor in angulis, in medio una; in imo latæ pedum quinum septuagenum, altæ centum quinquagenum: ita fastigiatæ, ut in summo orbis æneus et petasus unus omnibus sit impositus, ex quo pendeant exapta catenis tintinnabula, quæ vento agitata longe sonitum referant, ut Dodonæ olim factum. Supra quem orbem quatuor pyramides insuper singulæ exstant altæ pedum centenum. Supra quas uno solo quinque pyramides, quarum altitudinem Varronem puduit adjicere. Fabulæ etruscæ tradunt eandem fuisse, quam totius operis.* E questo è per me un passo per molti titoli preziosissimo.

È già stato detto, e ho detto io stesso altrevolte, che il racconto contenutovi non può non esser favoloso, essendo le misure tutte e le proporzioni del mausoleo tali da renderne impossibile l'esecuzione. Perciò può verisimilmente pensarsi che con siffatto racconto, immaginato da poeti nazionali, si terminasse una spezie di canto lirico, o d'epopea popolare sopra Porsenna, in cui grandi maraviglie par si narrassero di questo eroe, e tra le altre l'aver egli dal cielo evocato una volta il fulmine colle solenni arti d'Etruria (1). Ma checchè sia dell' esistenza reale del monumento, s'egli fu solo ideato da poeti e da mitografi, pur non senza arcana cagione io penso che a questa guisa lo inventassero, perocchè in esso apparisce agli occhi miei misteriosamente rappresentato tutto intero il loro cosmico sistema, ch'io mi fo lecito d'interpretare nel seguente modo.

La *basis quadrata* figura il regno, o la regione di *Mantus*, di *Vedius*, di *Carun*, (nomi etruschi del dio preside delle regioni inferiori), ossia il mondo infernale, il cui labirinto fa chiara allusione alla filosofica idea del poeta: *Facilis descensus Averni,—Sed revocare gradum, superasque evadere ad auras,—Hoc opus, hic labor est*; e di qui s'impara che il mondo

(1) Plin. II. 54.

infernale degli Etruschi era, secondo la loro teologia, di questa forma.

Le cinque piramidi sono il tipo di cinque principali montagne, che sollevandosi al di sopra della terra infernale ad una enorme altezza fan quasi l'officio di cinque immense colonne destinate a sostenere il nostro globo. Così nella mitologia delle Indie la gran testuggine sorregge i quattro elefanti, su i quali il mondo terrestre s'appoggia.

L'*orbis cum petaso* è a mio giudizio la stessa nostra terra di figura rotonda, circondata, come da un petaso, dall' aria e dall' acqua.

Le quattro piramidi sono di nuovo quattro montagne smisurate, o quattro colonne, collocate ai quattro punti cardinali, e sostenenti il cielo visibile, come già fu pensato dagli antichi, del monte Olimpo, dell' Atlante, del monte Merù, ecc., ecc.

L'*unum solum* è il cielo stesso visibile, sorretto dalle quattro montagne, cioè il cielo della via lattea, che è base esso medesimo del cielo superiore degli dei.

Le cinque piramidi sono cinque altre o colonne o montagne che sostentano finalmente la salda ed ultima volta della suprema reggia de' numi.

Le catene sono i vincoli d'adamante che tengono congiunte tra loro e subordinate le une alle altre queste diverse parti, perchè nessuna si commuova e lasci il suo luogo.

I campanelli sono infine posti a rappresentare la eterna musica de' cieli. E a questa interpretazione (che altri a sua posta giudichi arbitraria quanto vuole, e affatto conghietturale) io non rinunzierò, finchè una se ne proponga più conveniente col sistema intero delle idee teologiche a noi note della nazione etrusca. È dunque manifesto, almen per me, che i Toscani avevano modelli di sepulture, siccome io diceva, assai più composti che i nostri edifizi.

Ma se per tale eroe qual fu Porsenna tal sistema fu opportuno d'imaginare; e se giudicossi rispetto a lui necessario che il suo sepolcro fosse un piccolo universo; tanto non si voleva per solito allorquando facevansi tombe ad uomini meno

straordinarii; e allorquando si fecero per gli abitatori delle nostre due castelle. Quindi è che ne' monumenti reali, e non poeticamente immaginati, i quali s'incontrano, ed inclusivamente ne' nostri, nulla di simile si scorge o si poteva scorgere; e tuttuvia chi ben li esamini trova anche in essi riprodotta almeno parte di queste idee cosmiche, comecchè ridotte a più compendiosa e più semplice espressione.

Così pare a me che la celebre tomba presso Albano, denominata dei Curiazi, offra appunto il primo solo pezzo, ossia il primo piano del sepolcro di Porsenna, vale a dire la terra infernale quadrata, o il regno di *Carun*, colle cinque montagne o colonne al di sopra, che figurano i fulcri del nostro mondo.

Più semplificato ancora è il modello della maggior parte delle Nuraghe sarde, tiranti anch' esse al tuscanico, e de' sepolcri descritti recentemente dal sig. Inghirami sotto nome di *toli* (Ann. t. IV, pag. 20 e segu.), dove il mondo dell' inferno ha sopra di se compendiosamente una sola delle sue colonne o montagne, cioè la principale che è naturalmente quella del mezzo, rappresentata in figura cilindrica nel sepolcro de' Curiazi, a meglio significare ch' ella è un fulcro. E può alla spiegazione esser conforme l'acuta osservazione del medesimo signore Inghirami, che le due basi de' toli Volterrani hanno i quattro lati esattamente rivolti ai quattro punti cardinali, quasi a dichiarare in maniera più aperta ch' esse riferivansi a cosmiche idee.

Finalmente un' espressione più semplice ancora penso che fosse l'*urna quadrata* o *quadrilunga* (la quale, quando ha colonnetta sopra, è allora niente altro che la Nuraga in piccolo, o il *tolo* Inghiramiano); e il *tumulo*, od anche il *cippo*, e la *colonnetta* senz' urna e senza base: poichè l'urna sola è nudamente il mondo dell' inferno, o la terra di Manto senza alcuna delle sue montagne; e il *tumulo*, il *cippo*, o la *colonnetta* è invece una di tali montagne, senza il mondo quadrato che le sostiene; la parte per il tutto; un simbolo della regione di Vedio, entro la quale è il sepolto.

Se non che due nuove spiegazioni possono cumularsi colle

precedenti, e contemporaneamente ammettersi senza pregiudicare quelle prime: ed è l'una relativa all' *urna*, che scolpita spesso a figura di palazzo, con indizii di porta nel mezzo, e con altri accessorii non meno evidenti, rientra allora naturalmente nella categoria de' nostri edifizj sepolcrali di Castellaccio e di Norchia, e viene con più particolarità a significare come quelli, non l'intero mondo dell' inferno, ma uno de' palazzi colaggiù appartenenti ai *mani*, o alle ombre, ovvero il palazzo stesso di *Carun;* e dove la figura semisedente che è spesso in alto rappresenta l'anima fatta divina, che si gode la felicità de' superi nel cielo; la cui regione è allora indicata dal coperchio, nonostante che siano soppresse tutte le regioni intermedie. L'altra è invece relativa alla *colonnetta* od al *cippo*, co' quali sembra eziandio essersi espresso il mistico fallo di Bacco, eretto la prima volta da questo dio sul tumulo di Prosumno (Arnob. lib. V, p. 177, Clem. in Protrept., ecc.), a che riduco altresì quelle che l'Inghirami chiama pine sepolcrali sovrapposte a' suoi toli (Ann. t. IV, p. 29).

A conferma poi di tutte queste dottrine, in quanto alla figurazione delle idee cosmo-mitiche, aggiungerò che appunto perchè dominavano esse tutta intera la teologia de' Toscani, furono con più ancora di evidenza simboleggiate in altri monumenti non sepolcrali, che sarebbe troppo lungo e qui inopportuno, di enumerare. Però basterà citare tra molti tre soli esempj; uno tratto dalle città fabbricate con etrusco rito, e per conseguenza da Roma; un altro dai circhi; un terzo dagli amfiteatri.

Infatti, per ciò che riguarda le città, esse non solo eran *templa sive tesca*, cioè *spatia augurio determinata intra terminos* (Fest. in *Tesca;* e ivi le note degli eruditi), e rappresentavan così la terra intera tempio degli dei, circondata, pel *sacro solco*, o pel *solco primigenio*, dall' oceano, di che qui non dobbiam parlare più a lungo; ma quel che più importa al nostro bisogno, conteneva dentro di se il così detto *mundus* compendio e simbolo dell' universo; perchè, secondo che dice Catone presso Festo (in *Mundus*) era a similitudine di quel mondo

*qui supra nos est*, ed era oltre a questo nella inferior sua parte sacro appunto agl' infernali dei, e rappresentante perciò il loro regno, se pure tutto non simboleggiava la ultima ed inferiore regione, della quale fu specialmente proprio presso i Romani il nome *mundus*, come Servio par che indichi, dove dice (in Æn. III, 134) — *Quidam* ARAS *superorum deorum volunt esse; medioximorum, id est marinorum* FOCOS; *inferorum vero* MUNDOS. — E sta bene così, perchè *mundus* è all' etrusca *Muntus*, dove mi par di vedere i nomi *Mantus* e *Manes*, come se primitivamente fosse *Manitus* (il luogo de' Mani), o *Mntual* (la sede di *Manto*); posto che lo scambio della vocale *a* in *u*, non è difficoltà che possa arrestare qualunque grammatico de' più esigenti.

Per ciò che riguarda il *circo* destinato a' giuochi, esso appariva non meno costrutto col fine di dare una figura (secondo altra projezione) del sistema celeste e terrestre, dove l'*arena* era il cielo visibile, nel quale il carro del sole, e delle sue stagioni, e gli anni della vita umana, si correvano; dove i gradini de' cunei, e tutta intera la precinzione era un tipo della terra, un *urbs;* dove l'*Euripo* rappresentava ugualmente il *solco primigenio*, o le acque dell' Oceano separanti il nostro globo dalla regione celeste; e dove la *spina* era la volta del cielo visibile, l'*unum solum*, portante esso stesso al di sopra cinque obelischi, compendio delle piramidi, che si riducevano anche a tre, forse coerentemente ad altro sistema più semplice, e più nuovo; e che si stimavano sopportare l'ultimo cielo invisibile : cosicchè tutto veniva ad essere imagine vera dell' universo dalla terra in su, fatta solamente soppressione delle quattro grandi montagne terrestri, come quelle che dalla natura del luogo, e dagli usi a che era destinato si ricusavano. (*V. tra gli altri* Isid. Orig. XVIII. 18. e segu.)

Finalmente l'amfiteatro ancora sotto altra forma ripeteva agli occhi le stesse idee, poichè rotondo esso pure come la terra, e come la città, figurava nel suo mezzo il regno di Vedio, fatta la supposizione, che squarciato il nostro globo, lasciasse vedere dentro la voragine rappresentata dallo spazio inferiore

al podio, il *mundus* delle città etrusche, la regione di Mantus colle sue fiere, il regno della morte, come meglio ancora dichiarava il *Caronio*, o la porta di *Carun* ch'era ivi essenzialmente una delle porte, d'onde a trarre gli uccisi usciva, secondo che tutti sanno, lo stesso dio, vestito presso a poco al modo delle divinità infernali effigiate sulle urne tuscaniche.

Concludendo pertanto questo incidente discorso, termineremo dunque col dire che potrà oggimai stimarsi non più occulto il fine che presiedeva alla scelta delle forme sepolcrali, presso almeno gli Etrusci, e i popoli scolari de' medesimi, quantunque, nella lunghezza de' tempi, la notizia di questo fine primitivo par che da ultimo si rimanesse offuscata e quasi perduta. E non mancherebbero altre prove, se queste non bastassero, per dimostrare che la dottrina quì esposta non è una vana immaginazione del mio intelletto, ma un' antica verità solo fatta oscura dal tempo. Ma detti già i principj generali, si offre di per se l'applicazione anche alle nostre case scolpite, ed ai nostri tempj di Castellaccio, e di Norchia, dove sarà omai facile ad ognuno di riconoscere ugualmente come di sopra dichiaravamo, una delle porzioni più semplici del simulato universo che tanto volentieri rappresentava la teologia toscana, appunto nel modo che fu già detto. Lo che essendosi abbastanza spiegato, noi non ne favelleremo altro, per passare ad occuparci delle epigrafi etrusche a fin di vedere quel che c'insegnino, anche così lacere ed incomplete come sonosi presentate a' nostri occhi.

*Dichiarazione delle iscrizioni.*

È osservabile primieramente, che son esse uno de' pochi esempi, e forse l'unico, d'epigrafi ornanti l'esterna faccia di fabbriche, murate, o sculte: ma è ancora più osservabile, ch'esse c' insegnano una solenne formola della nazione etrusca, da me faticosamente cavata col paragone de' frammenti nel modo che m'accingo ad esporre.

La scrittura del n. 4 è nel attuale suo stato *Ecasu inesl*, ecc., dove una sola lettera manca (come già dissi) nel luogo ove è

la interruzione. Quelle de' numeri 5 e 2 han tutto intero il cominciamento della stessa frase, ma con una lettera di più, cioè precisamente colla lettera mancante alla iscrizione 4ª; ed è OVMA>Ǝ cioè *Ecasuth.* Quelle per ultimo de' numeri 6 ed 1 si suppliscono facilmente l' una coll' ajuto dell' altra, e col confronto delle precedenti; e danno con ciò l' evidente lezione *ecasVTHINeiSL* per la 6ª ed *ecasuthINEISL* per la 1ª. Dunque v' è già forte presunzione per credere, che sulle fronti de' nostri sepolcrali edifizi era uso di scrivere la sacra formola suddetta, della quale avevansi due varianti *Ecasuthinesl* ed *Ecasuthineisl* (1). Ma per distruggere intorno a questo ogni incertezza basta legger nel 2° volume dell' opera di Lanzi, *Saggio,* ecc. (ediz. 2ª, pag. 433) l'epigrafe d'un gran peperino sepolcrale trovato in Toscanella: ИA1 : ⅃MƎИ : IOVM : A1Ǝ; e l'altra del sasso Odiano (ivi pag. 435), quale è data più correttamente dal Vermiglioli nelle sue Iscrizioni Perugine (t. 1, p. 73.) . . IOVϟ : A> . . poichè nessuno sarà, io spero, che non si avvegga al primo colpo d' occhio, che, rispetto alla lapide Toscanellana, il primo trascrittore, malamente copiando la seconda lettera, pose 1 in luogo di ⅃, e traffermò così le parole *Eca suthi nesl pan* in *Epa suthi nesl pan* (2), e rispetto alla lapide Oddiana il tempo invidiandoci solo il principio e

(1) V. anche Bull. 1830, p. 28, dove *ta Suthi,* debbe essere il solito *Eca Suthi.*

(2) Una svista analoga certamente commise il signor Fossati quando credè di leggere sull' architrave della grotta dipinta di Bommarzo o *Polimartium* l'etrusca voce Ǝ⅃Ǝ1. Se questa parola v' esisteva: lo chę oggi veggo negato da taluno (Bullettino n. 1831, pag. 90) essa era Ǝ⅃Ǝ⅃ cioè *Vele* ed indicava *Velio* padrone dell' sepolcro, quegli il cui nome ⅃Ǝ⅃ leggesi con certezza sull' urna trovata nella grotta (*Monum. Ined. dell' Istit. Archeol.* t. XLII.). Ma forse la memoria ha tradito il Sig. Fossati e la iscrizione della quale egli parla è questa ultima, ch' egli non ricordò esistere sulla cassa mortuaria, e non sull' architrave. Anzi ciò mi par sicuro, perchè anche il Sig. Camilli inviando qui in Parigi la sua breve descrizione di questa grotta (*Annal. dell' Inst.* t. IV, pag. 285) scriveva *Pel Urinates*, ciocchè io mi presi l'arbitrio di correggere nel modo che ora offre lo stampato, credendomi bastantemente autorizzato a ciò dall' ispezione della tavola XLII, e ne chiedo qui pubblica scusa all' autore di quella Notizia.

la fine dell' epigrafe, ci ha però lasciato bastantemente intendere che la leggenda nella sua integrità era il solito *Eca suthin...* Io tengo dunque omai per bene e convenientemente stabilita la esistenza della formola nel doppio modo ch' io supposi; e dico anzi che il prezioso sasso di Toscanella c'insegna a dividerla ne' suoi veri elementi, scrivendo con opportuna separazione delle parole, *Eca. Suthi. nesl*, o piuttosto *Eca. suthinesl.* poichè il *nesl* a me sembra staccato esso stesso dal resto per l'uso che gli Etruschi avevano d'interpungere talora tra la radice, e la sua terminazione (Lanzi Saggio, t. I, p. 216, t. II, p. 270, 446, 449, ecc.). Per disgrazia tutto ciò non basta a farcela intendere nella presente nostra ignoranza quasi assoluta della lingua etrusca; e quel che possiamo dirne si riduce a ben poco. Si sa solamente che la parole *suthinesl* o *suthineisl* non è nuova nelle epigrafi dell' Etruria conosciute fino al presente giorno, avendosi essa con altra inflessione anche altrove. Infatti sotto la forma ꓤꓠꓲꓳꓦꓟ (suthina) ella hassi isolatamente in un manico di bronzo a foggia di Telamone, come il Lanzi dice (Saggio ecc. t. II, p. 419), che, avendo già appartenuto al Museo Borgiano, debbe oggi essere in Napoli unito al Museo Borbonico. Un secondo esempio se ne ha qui in Parigi sulla parte lucida d'uno specchio mistico nella raccolta della Biblioteca reale, che ha ugualmente le voce *suthina* senz' altro; e la parola medesima ritorna pur sulle faccia lucida di qualche altro specchio, dato dallo Inghirami fra i suoi *Monumenti Etruschi o d' Etrusco nome*, la quale egli già lesse *Mithina*, benchè ora al mio modo la legga, persuaso egli ancora che se per isbaglio in un solo esempio potrebbe concedersi che il carattere M valga il nostro M, e non la S, che è pure il suo valore abituale, questo sbaglio non potrebbe essere costante in tanti esempi che abbiamo.

Sotto la forma ꓲꓲꓳꓦꓟ (*Suthil*) trovasi nel bassorilievo circolare di bronzo con testa di Gorgone nel mezzo, riferito presso Dempstero (t. I, tav. 8) e dal Lanzi (t. II, p. 422).

La forma ꓷꓦꓳꓦꓟ (*Suthur*) è supposta, più che provata dal già lodato Lanzi nelle iscrizione delle coscia d' una statuetta

(p. 449), e forse non esiste che accidentalmente per l' errore dell' applicazione della *s* finale di *Phleres* alla parola seguente.

Finalmente la forma più semplice *Suthi* è nella torre di San Manno presso Perugia riferita ugualmente dal Lanzi (p. 438). E se così vuolsi, appartiene alla stessa radice il nome notissimo di città, *Sutrium*, che in etrusco dovette essere ꟾᐊOVꝹ ossia *Suthri*.

In quanto all' *Eca*, esso è in un monumento di lingua osca (Lanzi t. III, p. 522), che comincia per le parole *eca tris* ciocchè niente prova per l' etrusco.

Or dopo queste poche preliminari notizie, che cosa potrà asserirsi rispetto al significato della nostra formola? Invero io non ardirei dirlo nemmen per congettura. Il Lanzi, che non conosceva le nostre iscrizioni di Castellaccio, teneva lo *eca* osco come un equivalente del greco ἐκ o ἐξ; e diceva che *suthi* era *suthia* cioè quasi σωσία (*la salute*); che *suthil* era *suthial* (*donum pro salute*); che *suthur* era σωτήριον (dono egualmente per la salute); che *suthina* era la dea della salute, come *Tutilina*, ed altri simili: e ciò m' indusse ad affermare da burla, che il nostro *suthinesl* o *suthineisl*, essendo il genitivo plurale di *suthina* (sospes) sia retto da *eca* preposizione, e valga quasi *e sospitibus* in un modo ellitico, per intendere *hi sunt qui e sospitibus sunt*, e vale a dire *qui son coloro che* per la virtù della bacchica iniziazione (?) son or *salvi* dalle tempeste della vita e beati nel regno degli dei. S'avrebbe allora un sentimento analogo a quello delle odierne idee religiose del cristianesimo, il quale essendo conforme a certe speranze connaturali all' uomo non veggo perchè non potesse trovarsi anche tra gli antichi. E potrebbe ciò essere conformato dalla iscrizione *suthina* del Telamone ch' era in un piede di specchio, e negli altri specchi indicati di sopra, tutti strumenti bacchici, sopra i quali sta bene lo scrivere laconicamente *sospes*, *incolumis*, o altro voto o desiderio dello stesso genere. Il *pan* aggiunto alla lapide di Toscanella potrebbe allora valere, come in greco, *onninamente*, *in tutto*, *in tutti i modi*. Il Sig. Campanari nella sua spiegazione dell' *Urna di Arunte trionfatore* ammisse egli pure la significazione *salvi* delle voce *suthineisl*, che giudicò essere in

caso retto ; ma preferì per la voce *Eca* l' equivalenza all' ellenico Ἕκα (*mollemente*, *tranquillamente*), supponendo che l' interpretazione avesse ad essere nel suo intero *tranquillamente salvi*. Io dico che non ne sappiamo nulla; e che il partito più saggio è di confessarlo.

Le altre iscrizioni son più facili da esporre, poichè evidentemente non altro sono che nomi. Infatti la terza epigrafe stimo che giusta l'analogia d'altre iscrizioni simili presso Lanzi, debba leggersi, cominciando dalla linea inferiore: *Ceises Arnthal*, ed ho per certo che debba spiegarsi *Caesii Aruntales*, cioè *i Cesii figliuoli d' Arunte*, la 4ª nella sua ultima parola (poichè le due altre costituiscono la formola) parmi che essendo *Tetnie*... (la quale forse nella sua interezza aveva una *s* dopo di se) abbia ad esporsi i *Tetinii* o *Titinii*... Per ultimo la 7ª *Urinates s...lvies* credo che ci indichi gli *Urinati S...lvii*, famiglia, di cui un altro ramo par che fosse a *Polimartium*, poichè la bella grotta sepolcrale, quivi recentemente scoperta, ha nella nobilissima urna, che v' era dentro, scolpito appunto il nome d' un *Velio Urinatio*, la cui stirpe nel *Saggio Lanziano* è dedotta ingegnosamente dalla città di *Hyria* (t. I, pag. 255).

Resterebbe a dire delle note numeriche, le quali già altre volte osservai non corrispondere al numero delle grotte, e perciò forse valere (come io supponeva) il numero de' sepolti, che in questa ipotesi sarebbero 12 per le due prime grotte, 27 per la terza, 32 per la quarta: Ma ho io indovinato? Ulteriori scoperte ce lo sveleranno.

Parliamo adesso delle due fronti di Norchia.

### *Sposizioni e congetture sulle due principali facciate di Norchia e sulle figure che le adornano.*

Certo non è male a proposito ch' io credo che abbiano a nominarsi sacre fabbriche, come quelle che erano scolpite per onorare secondo che altrove io narrava, le anime fatte divine co' riti etruschi, e probabilmente con que'sacrifizi che Labeone presso Servio (in Æn. III, 168) insegnava, traducendo i volumi della disciplina etrusca.

Lo spazio sacro vi era probabilmente indicato da termini, e nelle due facciate che stiamo spiegando era anche meglio mostrato dall' area scolpita nella rupe, che è immediatamente al di sopra della collina.

Le figure dietro il colonnato del sepolcro più nobile sono troppo lacere per potere convenientemente indovinare quel che rappresentassero; ma si direbbe che figuravano la pompa o processione funebre. Le armi del guerriero sono sospese in alto. In mezzo è la dea preside della ceremonia, *Luputna*, quella che i Latini chiamarono *Libitina*, o *Venere-libitina* dall' etrusco *Lupu*, s' io non m' inganno, che Lanzi acconciamente spiega *sepulchrum* (t. II, p. 392 e seg.). Volgarmente si chiamerebbe una *Nemesi*: ma io preferisco il nome probabilmente toscano. Gli altri sono in atto di persone che vanno in fila recando, com' io già dissi, insegne militari nel funebre corteggio. Gli Etruschi par che in questi casi imponessero il morto ad un carro, sul quale si sedevano le prefiche, poichè così è rappresentato nel bassorilievo d'una urna presso i signori fratelli Feoli, trovata a Vulcia, di che ho in Italia il disegno, ed in un calice del sig. Principe di Canino dipinto a figure nere. Seguitava il tibicine, e appresso venivano gli armati. Ma dell' ordine rappresentato dalla dipintura, e dal basso rilievo, ora nulla dirò, che non avendo presenti le figure, e costretto a fidarmi delle mia memoria potrei cadere in errore.

Nel frontone il più antico le figure del timpano sono esse pure tanto rovinate che non lasciano granfatto speranza di bene illustrarle, a meno di non tornare su i luoghi, e avvicinarsi tanto alle medesime da poterne meglio conoscere i particolari.

Il sig. Gerhard (*Bullett. dell' anno* 1831, *pag.* 84) le ha credute rappresentare il combattimento intorno al corpo di Patroclo, *se non voglia darglisi* (egli aggiunge) *una spiegazione più semplice*, *attesa l'abbondanza di simili contese poco determinate*. Ed io pendo volentieri verso questo ultimo avviso: e considerando che siffatte scene non hanno per solito, come il sig. Gerhard fa notarci, un carattere deciso, e non sono

sempre abbastanza particolarizzate; — che ancora negli specchi mistici non è raro d' incontrare figure e composizioni identiche, cogli stessi atteggiamenti, le quali portano nomi affatto diversi ne' diversi casi; — che in Etruria l' adozione di favole elleniche sopra monumenti del paese destinati a sacro particolare uso, quantunque innegabile in mille incontri, doveva però essere secondaria, e riguardarsi quasi come un mezzo artistico di esprimere un' idea nascosta e relativa a culto e dottrine nazionali; — che questa idea par che, rispetto a' monumenti sepolcrali, dovesse avere rapporto strettissimo all' indole speciale di siffatti monumenti; — che l'uso della nazione etrusca par che fosse di accompagnare i funerali con giuochi di pugne, i quali sono giuoco essenzialmente funebre, e spezie di sacrifizio di umane vittime, forse propiziatorio alle grandi divinità dell' inferno (*Macrob. Sat.* I, 7 ?); — che la stessa consuetudine romana de' gladiatori in analogo caso adoperati, era cosa tuscanica secondo Ateneo (lib. IV), come tuscanico era, secondo Isidoro, il nome del *lanista*; — infine che il vicino frontone, di cui parleremo tra poco, ha esso pure niente altro che una semplice rappresentazione di giuochi e d'altri funebri accessorii: per tutte queste ragioni mi terrò contento di supporre che nudamente un combattimento in genere siasi voluto rappresentare, cioè una di quelle pugne, le quali ne' funerali si praticavano come cerimonia solenne, e probabilmente non mai tralasciata, quando il defunto poteva sopportarne la spesa.

Tuttavia lascerò indecisa la questione, potendo ben essere che l' artista, o greco, o scolaro de' Greci, il quale ha ornato queste fronti, abbia realmente voluto qui rappresentare una favola greca, lasciando libero al popolo di vedervi unicamente una delle nazionali costumanze di funebri pugne. E senza più parlar di ciò, vengo adesso al timpano del secondo frontone, ed alla sposizione delle figure che sono in esso scolpite.

Dirò pertanto, a dar complemento al mio discorso, che quivi le tre figure del mezzo mi sembrano offerire uno dei quattro generi di Penati, secondo le dottrine etrusche esposte da Nigidio Figulo (*Arnob. lib.* III, *p.* 123), cioè : *Penates in-*

*ferorum;* tre certamente di numero (come quei notissimi del cielo, *Giove*, *Giunone* e *Minerva*; e quei della terra (*Serv. Æn.* II, 325) *Cerere*, *Pale* maschio, e la *Fortuna*), i quali debbono essere stati *Manto*, che è pur *Vedio*, o *Giove inferno*, e *Libero* (*Lattanz. Plac. in Stat. Theb.* IV, 483 e 527); *Proserpina*, ch' è pur *Libera*, e *Giunone inferna*; e per terza divinità *Venere Libitina*, o *Luputna* (*Lattanz. Plac. loc. cit.*).

Il resto par che abbia senso più chiaro; e l'ho già con poche parole spiegato di sopra, descrivendo la composizione intera. I due dell' angolo a dritta par che giuochino a uno di que' giuochi che gli Etruschi vantavano essere stati ritrovati dai Lidi loro avi. Erodoto (nel lib. I, c. 94) dice κύβων e ἀστραγάλων; Servio (*in Æn.* I, 67) *talorum tesserarumque;* Livio (IV, 17) parlando di *Larte Tolunnio* re de' Vejenti, nomina egli pure *tesserarum jactum* : e ognuno di questi giuochi starebbe bene, e ci ricorderebbe convenientemente i dadi e gli astragali, che talvolta rinveniamo nelle tombe. Ma forse questa prima coppia è una coppia di lottatori che seguitano mezzo chinati a terra la loro contesa innanzi all' indicazione d'ara o monumento che è dietro di essi. Quantunque questa seconda ipotesi non mi soddisfaccia, nè io creda che bastantemente l'appoggi l'apparente afferrarsi dell' uno coll' altro, posto che la gran consunzione delle figure lascia ancora dubbiosa questa positura. La susseguente coppia è più evidentemente ancora di lottanti, com' io in altro luogo avvisai, e sono in generale combattenti tutti gli altri che seguitano, i quali combattenti debbono a mio parere giudicarsi distribuiti nel modo ch' io notava descrivendo la composizione intera e si vede poi che i giuochi eran sufficientemente variati, giacchè se questi secondi lottano, gli altri che si corrispondono dalle due parti pugnano o già pugnarono chi armato, e chi in altra guisa: se non che al 5° a destra che è nudo par che siasi dato per antagonista uno de' due caduti che sono a sinistra; e il 6° a dritta par che abbia il suo compagno nel 7° a manca, e così l' 8° da questa parte sembra corrispettivo al 6°, e il 5° al 4°, e probabilmente il 2° al 1° od al 3°, per

modo che mentre l' uno di questi due gli è appajato, l'altro è appajato al 5° a destra, come già dissi.

Ecco in breve il pochissimo ch' io posso indovinare intorno a questo importante frontone. Dell' architettura niente favellerò troppo essendo evidente ch' ella è greca e dorica, e fatta da architetti che avevano studiato greci modelli. Il sig. Cav. del Rosso provò già che le dimensioni e le proporzioni ne sono misurate nel cubito greco. Più locale è la fisionomia dell' architettura ne' sepolcri di Castellaccio, de' quali non so che in Grecia esistano modelli abbastanza simili. Altre cose non aggiungerò, queste potendo bastare a far conoscere bastantemente sifatti monumenti. I dotti sapranno facilmente aggiungere quel che manca alle mie sposizioni.

F. Orioli.

## 2. PEINTURE.

### a. ARCÉSILAS, ROI DE CYRÉNAÏQUE.

(*Monum. de l'Instit.* Pl. XLVII.)

La coupe que nous publions ici fut trouvée dans les fouilles de l'Étrurie, et fait partie de la belle collection de M. Durand, à Paris. Revêtue, en dehors, d'ornemens qui caractérisent les plus anciennes cylix, elle est couverte d'une engobe blanchâtre, sur laquelle les décors et les figures se détachent en noir brun, en blanc et en rouge violet. Le ton général en est terne, et vieilli par les années. A de pareilles marques, il serait facile de reconnaître son antiquité, si les figures n'en étaient pas à elles seules une preuve évidente, par leur style inhabile et presque barbare.

Le sujet peint à l'intérieur n'est pas moins digne d'attention que la vétusté de l'ensemble. Quelque interprétation qu'en donnent les archéologues, soit que l'on admette celle que

nous proposerons, soit qu'on en trouve une plus heureuse, toujours est-il certain que peu de vases, avec un type archaïque si incontestable, présentent des compositions de ce genre singulier.

Partagée au tiers, comme une médaille avec son exergue, la peinture de notre cylix montre un roi assis sur son trône, sous une espèce de pavillon. Sa tête est couverte d'un pétase surmonté d'une fleur de lotus; ses longs cheveux ondoyans tombent sur son dos; il est vêtu d'une robe blanche, et enveloppé d'un manteau brodé. Sa chaussure, retroussée du bout, est richement rehaussée de rouge et de dessins; sous son trône à pieds de gazelle est une petite panthère avec un collier; derrière lui grimpe un grand lézard. Le roi tient de la main gauche un sceptre à deux branches recourbées, orné, au milieu, d'un disque et d'une triple aigrette; il étend la main droite, avec l'index déployé, vers un personnage imberbe beaucoup plus petit, et qui lui fait le même geste. Devant le roi, et dans le sens où il est tourné, ΑΡΚΕΣΙΛΑΣ est écrit en caractères très anciens. L'homme imberbe, près de la tête duquel est l'inscription ΙΟΦΟΡΤΟΣ, est nu jusqu'à la ceinture; il porte seulement une tunique courte et brodée.

Devant eux, une grande balance d'une construction curieuse est suspendue à une poutre horizontale, où sont perchés deux pigeons et une gerboise, ou plutôt un singe. En l'air volent un autre pigeon et une cigogne.

Les deux plateaux de la balance sont chargés d'une matière blanche, irrégulière et volumineuse, dont quelques flocons sont encore à terre. Auprès des cordes qui soutiennent un des bassins, se lit (στ) ΑΘΜΟΣ, rétrograde. Sous le fléau, se tiennent quatre figures viriles, dont l'une pèse la laine et constate l'égalité des bassins; l'autre, avec le nom mutilé ΙΡΜΟΦΟΡΟΣ, porte un sac tressé; un troisième, avec l'épigraphe ΟΡΥΧΟ (rétrograde), se retourne en soulevant un sac pareil; enfin, un jeune homme élève le bras vers l'axe du fléau, comme pour en désigner l'équilibre. Dans la direction de sa tête est son inscription : ΣΛΙΦΟΜΑΧΟΣ. Au bas, et dans l'espèce

d'exergue dont nous avons parlé, on voit une voûte, près de laquelle se tient un homme accroupi et complètement enveloppé dans le tribon; il est désigné par l'épigraphe ΦΥΛΑΧΟΣ. Plus loin, deux éphèbes, vêtus de tuniques longues, vont entasser des sacs fort semblables à ceux de la scène principale. Dans le champ, on lit : MAEN.

En procédant avec ordre à l'examen de cette intéressante composition, il est nécessaire de déterminer d'abord le rapport entre les inscriptions et les figures; ensuite, de reconnaître le costume, les attributs et les accessoires, pour arriver à l'interprétation du sujet.

Nulle divinité grecque ne paraît ici particulièrement désignée. Parmi tous les noms, aucun n'a de rapport direct aux personnages de la mythologie. Le roi est nommé ΑΡΚΕΣΙΛΑΣ; celui qui est auprès de lui, ΙΟΦΟΡΤΟΣ, c'est-à-dire, *l'écuyer qui porte ses flèches*. La balance est désignée par le mot στΑΘΜΟΣ; l'homme chargé d'un sac, par le nom mutilé au commencement ΙΡΜΟΦΟΡΟΣ, que je lis ΕΙΡΜΟΦΟΡΟΣ, d'Εἱρμός, *plexus*, *nexus*, ce qui donnerait la traduction *porteur de sac tressé*. Sur la tête de l'homme penché, et dans la même direction, est le mot ΟΡΥΧΟ. Ce n'est plus ici un nom. L'état parfaitement sain du vase dans cet endroit ne permet de supposer ni omission ni oblitération de caractères. Il est encore essentiel de remarquer la grandeur de cette légende, différente de toutes celles qui sont autour. ΟΡΥΧΟ serait donc un verbe, et exprimerait une question faite par le personnage au-dessous : Ὀρύξω (1); c'est-à-dire, *extraham?* L'autre figure, qui indique la balance, extrait un corps blanc (2) du sac tenu par l'homme incliné; en même temps il fait un signe avec un seul doigt de la main gauche, geste répété par Arcésilas et son écuyer. Le titre de ΣΛΙΦΟΜΑΧΟΣ explique probablement les fonctions du jeune homme dont nous parlons; on y reconnaît, par une

(1) M. Lenormant m'a suggéré cette explication.

(2) Par une négligence du graveur, cet objet est noir sur la planche.

métathèse commune, le mot ΣΙΛΦΟΜΑΥΟΣ ou ΣΙΛΦΙΟΜΑΥΟΣ, *celui qui recueille le silphium.*

Au nom du silphium, la première idée qui se présente à l'esprit est la Cyrénaïque, ce pays si fertile, où la plante médicinale la plus estimée des anciens croissait naturellement, et s'exploitait avec des produits immenses. Cherchons si le reste du tableau permet à cette première pensée de supporter l'examen.

La matière floconneuse et blanche contenue dans les sacs, dispersée à terre ou placée jusqu'au haut des balances, doit être de la laine; son irrégularité, son volume, en sont des indices presque suffisans. On objectera sans doute la petitesse des plateaux pour peser un corps aussi léger; mais nous pouvons aussi indiquer la disproportion des plateaux avec le fléau et la poutre qui supporte toute la balance. Un tel défaut n'est pas rare chez les anciens. Nous voyons Mercure peser dans d'énormes bassins les âmes, indiquées par des figures de la plus petite dimension. Les objets accessoires sont souvent traités avec une telle incurie, que, sur beaucoup de monumens, l'arc et le carquois d'Hercule sont d'une petitesse extraordinaire, relativement au héros. Si donc, dans les ouvrages du beau style, une faute aussi grossière n'a pas été évitée, doit-on s'étonner de la trouver sur un vase de la première manière?

D'un autre côté, pour admettre que la denrée pesée devant Arcésilas soit autre chose que de la laine, nous serions obligés d'y reconnaître une substance solide en masses informes, blanches et capables d'être entassées. Le procédé employé pour la préparation du silphium, décrit trop vaguement par les anciens, paraît avoir été de réduire le suc dans des chaudières, et de le mélanger avec de la farine, pour lui donner une consistance et une dureté suffisantes (1). On ignore si le

(1) Plin. Nat. Hist. lib. XIX, c. 3. Voici le texte à ce sujet: « Succum ipsum « in vasa conjectum admisto furfure, subinde concutiendo ad maturitatem « perducebant, ni ita fecissent, putrescentem. Argumentum erat maturi-

silphium était préparé en pains, ou conservé dans des vases. Mais en supposant que la première méthode ait été suivie, il est indubitable que les pains auraient été réguliers, et que, pour empêcher qu'une substance aussi précieuse ne se brisât dans le transport, on se serait gardé de l'enfermer dans des sacs à claire-voie, comme ceux qui sont représentés dans notre peinture.

D'après les motifs que je viens d'exposer, je crois devoir adopter, de préférence à la récolte du silphium, le pesage de la laine, opinion soutenue, du reste, par les témoignages des anciens qui appellent la Lybie, un pays fertile en moutons : Λιβύη μηλοτρόφος (1). Ainsi l'homme chargé de recueillir le silphium n'assisterait à la scène sous nos yeux que pour compléter, par sa présence, l'image de l'opulence cyrénéenne.

Les oiseaux, volant ou perchés sur la poutre, n'ont ni la tête ni les serres des aigles et des éperviers ; leurs attitudes sont familières, et celui qui descend rapidement ressemble beaucoup à la colombe gravée sur les monnaies de Sicyone. Nous croyons donc voir les pigeons, si nombreux, selon Pacho, dans la Cyrénaïque. (2)

Entre la poutre et la balance, passe à tire d'ailes un grand oiseau d'eau, à la queue étroite, aux pattes rejetées en arrière. Pacho atteste encore avoir vu, dans son voyage, les rivages de la mer bordés de cigognes ou de grues, qui y vivaient en grandes troupes. (3)

Derrière le prince, le grand lézard est un autre habitant de la Pentapole. Les pieds de gazelle du trône sont assez expliqués par le voisinage du désert.

Il ne nous reste plus qu'à classer l'animal semblable au

« tatis, color siccitasque sudore finito ». On lit la même description dans Théophraste, duquel Pline l'avait copiée.

(1) Deux oracles cités par Hérodote, lib. IV, c. 155 et 157, lui donnent ce nom ; voyez aussi Pindare et son scholiaste, Pyth. IX.

(2) Voyage dans la Cyrénaïque.

(3) *Id. ibid.*

singe et l'espèce de tigre qui complètent cette composition. Nous y reviendrons bientôt, et ils nous serviront à découvrir le sujet tout entier.

A l'exergue, et sous le tableau, on voit un de ces greniers voûtés, communs dans la Cyrénaïque, sous l'inspection d'un gardien, ΦΥΛΑΚΟΣ. Trois sacs nattés y sont déjà déposés, et deux esclaves en apportent chacun un sur son épaule, en courant précipitamment. Le mot MAEN, écrit en assez grosses lettres, est devant le premier porteur. Aucune fracture, aucune restauration n'est auprès : la légende est donc parfaitement conservée et complète.

Plusieurs interprétations peuvent être présentées. La plus naturelle, et probablement la moins juste, serait de voir dans ce MAEN un mot lybien, complètement étranger à la langue grecque, et par conséquent inexplicable. La seconde serait d'y chercher deux mots, par exemple, AMA EN (1), *simul in* (*subaud. eamus*), ou MA EN. Une troisième pourrait offrir l'avantage d'une plus grande simplicité, en cherchant dans le mot MAEN une formation du primitif Μάω, pris dans le sens de *impetu feror;* alors MAEN serait l'impératif Μάε, avec le ν euphonique, et adressé par le premier esclave au second : *Festina!*

Revenant maintenant au roi, personnage principal, nous remarquerons ses longs cheveux, son sceptre formé d'un bâton terminé par un nilomètre, et au-dessus, un ornement assez semblable au disque accompagné d'uræus, des Égyptiens, emblèmes caractéristiques de Phtah stabiliteur, et parfaitement applicable à un prince cyrénéen, faisant peser sous ses yeux les produits de ses états. Le lotus qui termine sa coiffure diffère un peu par sa forme et ses détails du lotus égyptien, mais pas assez pour être méconnaissable.

De tels rapports avec l'Égypte ne peuvent être surprenans dans un pays peu éloigné du Nil, et sous l'influence des idées religieuses de Barcé et du temple d'Ammon.

(1) Opinion de M. Lenormant.

Au milieu de la poutre, et immédiatement sur les liens qui retiennent la balance, on voit un animal dont les formes, assez grossièrement tracées, se rapprochent du cynocéphale plus que de tout autre quadrupède. Ce ne peut être la gerboise, dont la queue très allongée serait certainement apparente, au lieu que celle du cynocéphale peut être cachée plus facilement. La tête de la gerboise est aussi beaucoup plus effilée, et sa pose plus perpendiculaire. D'ailleurs la ressemblance de ce singe, dans sa pose et les mouvemens de son bras, avec celui d'Égypte, considéré comme l'emblème vivant et terrestre du dieu Toth Hiérogrammate, est trop frappante pour ne pas être de quelque poids. La place occupée par le cynocéphale, sur le milieu de la balance, ne paraît pas non plus choisie sans intention.

Enfin une petite panthère, couchée sous le trône, symbolise l'Afrique, comme le lion sur les médailles puniques, ou fait allusion à l'île de Théra, d'où les premiers fondateurs de Cyrène étaient partis. (1)

Si les archéologues partagent jusqu'ici notre opinion, nous n'aurons plus qu'à fixer quel fut cet Arcésilas, roi de la Cyrénaïque, si puissant et si riche, représenté sur la peinture tyrrhénienne. Le style du travail, l'absence de toute divinité, les détails locaux si précis, qui diversifient la composition, assignent à notre coupe un sujet de son époque. L'artiste aura donc voulu peindre le dernier des Arcésilas, celui-là même dont Pindare célébra la générosité, la sage administration et les victoires aux jeux pythiens.

. . . . . Καὶ, Λακεδαι-
μονίων μιχθέντες ἀνδρῶν
ἤθεσι, τάν ποτε Καλ-
λίσταν ἀπῴκησαν χρόνῳ
Νᾶσον. Ἔνθεν δ' ὔμμι Λατοί-
δας ἔπορεν Λιβύας πεδίον

(1) Hérodot. lib. IV. c. 156. Pindar Pyth. IV, et schol. ad eumd.

Σὺν θεῶν τιμαῖς ὀφέλ-
λειν, ἄστυ χρυσοθρόνου
Διανέμειν θεῖον Κυράνας
Ὀρθόβουλον μῆτιν ἐφευρομένοις (1).

Ῥᾴδιον μὲν γὰρ πόλιν σεῖ-
σαι καὶ ἀφαυροτέροις· ἀλλ' ἐπὶ χώ-
ρας αὖτις ἔσσαι δυσπαλὲς
Δὴ γίγνεται, ἐξαπίνας
Εἰ μὴ θεὸς ἁγεμόνεσσι κυβερ-
νατὴρ γένηται. Τὶν δὲ τού-
των ἐξυφαίνονται χάριτες.
Τλᾶθι τᾶς εὐδαίμονος ἀμφὶ Κυρά-
νας θέμεν σπουδὰν ἅπασαν (2).

Malgré ces éloges magnifiques, prodigués par le poète au monarque de Cyrène, on voit déjà, dans ses vers en faveur de l'exilé Démophile, les premiers symptômes des séditions qui précipitèrent Arcésilas du trône, et le firent périr de la main de ses sujets. (3)

Depuis le règne de Battus, surnommé Eudœmon, l'un des ancêtres de notre Arcésilas, les nations grecques eurent de fréquentes relations avec les côtes de la Lybie (4); les Tyrrhéniens, peuple navigateur, durent y prendre une part très active. Hiéron I^er^, contemporain de Pindare et d'Arcésilas, vainquit, près de Cumes, la flotte tyrrhénienne, et commença la ruine de cette nation opulente, parvenue, par son commerce et les déprédations de ses pirates, au comble de la prospérité. A cette occasion, le tyran dédia un trophée à Olympie, avec une inscription gravée sur le casque placé au sommet du monument. Les caractères en sont archaïques, comme ceux de notre coupe, et les irrégularités grecques y sont aussi fort multipliées. (5)

Tout porte donc à croire que nous venons d'examiner un

(1) Pindar. Pyth. IV, v. 457 et seq.
(2) *Id. ibid.* v. 484.
(3) Herodot. lib. IV, c. 162. (4) *Id. ibid.*
(5) Publié par M. Bröndsted.

ouvrage du même temps que le fameux casque du Musée britannique, et par conséquent un des monumens les plus positifs pour leur date, puisque la sienne peut être placée vers la 80e olympiade. (1)

LE DUC DE LUYNES.

---

## b. OSSERVAZIONI INTORNO AI GIUOCHI GINNICI RAPPRESENTATI SUI ROVESCI DELLE AMFORE PANATENAICHE. (2)

(*Monum. de l'Instit.* Pl. XXI et XXII.)

La scoperta delle stoviglie di Volci si annovera non senza ragione una delle più importanti fra quelle le quali in oggi vanno dilatando il campo dell' Archeologia. Imperocchè, quantunque siffatti monumenti non siano nè di età tanto remota quanta loro si vuole attribuire per laudevole amor di patria de' primi scopritori, nè sembra manco appartenere a quell' epoca, alla quale voglionsi riferire da chi ne fece per primo le indagini critiche: pure non sarà da negarsi,

(1) Époque assignée, par les scholiastes, à la première ode de Pindare en honneur d'Arcésilas.

(2) Le presenti osservazioni, abbozzate fin da due anni fà, erano destinate a comparire in luce insieme colle tavole XXI e XXII de' Monumenti dell' Instituto. Interrotti poi gli studj dell' autore da lunga malattia, non si potè dare al pubblico negli Annali dell' 1830 se non l'indicazione generale di siffatti monumenti (t. II, p. 216, sq.); nè fu in ciò adempita nemmeno la promessa di chi diè alle stampe il rapporto intorno ai vasi volcenti (ved. not. 440 e 452), se non che si fece nell' istessa opera qualche cenno relativo a' gruppi ginnici (p. 53.) ed all' epoca probabile di siffatte stoviglie (p. 99.), dedotto principalmente dal vedervi rappresentati que' giuochi la cui introduzione nelle giostre olimpiche è autenticata dagli scrittori classici. Chè in quel tempo dubitandosi ancora, se le rappresentazioni delle anfora panatenaiche fossero dovute al genio greco ovvero al pennello etrusco, sembrava pregio d'opera il dimostrare la sorgente greca di siffatte stoviglie dalle loro dipinture istesse. Oramai, essendosi manifesto, dietro le ricerche de' dotti più valenti, che, ovunque le stoviglie in questione fossero fabbricate, tuttavia le loro pitture non si hanno da riferire se non all' arte ed al costume de' Greci, ci pare superfluo il ripetere qui gli argomenti onde confutare coloro, che voglian ancora oggi attribuire l'opera di siffatti monumenti ai Lidi e Pelasgi. E però le osservazioni suddette si riferiranno soltanto ad oggetti ginnici, in quanto desse saranno cagionate dalle rappresentazioni delle tavole indicate, dal che pure si farà chiaro a chiunque guardi ben entro la differenza, che si manifesta tra le giostre ginniche di Grecia e quelle di Etruria, se le pitture in questione abbiansi da riferire all' una ovvero all' altra nazione.

che i vasi volcenti da un canto sorpassano effettivamente l'età della maggior parte de' monumenti a noi rimasti dell' antichità greca e romana, e che dessi dall' altro ricompensano in più riguardi il desiderio d'un' età ancora più remota per averci conservato rappresentazioni, la cui idea e forma si deve attribuire con ogni fondamento ad epoche più primitive di quella, nella quale le nostri stoviglie andavano fabbricandosi.

A buon diritto dunque i vasi di Volci si debbon annoverare fra le sorgenti più rilevanti della scienza archeologica, e reputarsi degne dell' attenzione della culta Europa, e tanto più, che la maggior parte delle loro pitture si è esaminata finora in generale e riguardo ai generi diversi delle loro rappresentazioni, più che con tutto proposito e in rapporto alle notizie serbateci nei monumenti scritti dell' antichità. E, a dir vero, trovasi in questo di che render ragione perchè più d'un' valente antiquario resta ancora in forse se al genio greco ovvero al pennello etrusco siam debitori di quelle dipinture tanto graziose quanto istruttive per chiunque brami di avvalorare colla idea viva della vista, i risultamenti de' suoi studj letterarj. Ma che in verità le pitture de' vasi surriferiti emergessero dalle sorgenti più pure dell' arte greca, lo mostrano non solo le loro epigrafi, l'atticismo delle quali sarebbe difficile di porre in dubbio, dopo le ricerche di Ottofredo Mueller, ma ben ancora i loro soggetti, e fra questi specialmente quelli di argomento ginnico, tanto relativo agli esercizj della palestra quanto ad altre scene più rare, di che prestan copia i gruppi de' pubblici ludi. Rappresentazioni di tal genere eccitano la dotta curiosità tanto più, che l'accuratezza e varietà grande dei dipinti atleti in parte ci richiama e ravviva quasi cio che se ne legge negli autori classici, i quali non sempre è cosa facile a intendere, ove faccian descrizione di oggetti che richiedon il giudizio dell' occhio; in parte fa supplimento in più d'un riguardo alla brachilogia di quelli. Sembra dunque pregio d'opera il confrontare alquanto più accuratamente tali soggetti ginnici colle descrizioni che se n'hanno ne' libri antichi. Ed è per ajutare appunto a siffatto scopo, che quì si propone al dotto lettore una serie di osservazioni relative alle rappresentazioni ginniche ritratte sulle anfore panatenaiche, le quali, come si sa, distinguonsi dalle altre stoviglie di Volci, sì per la loro grandezza e pel loro uso, come pe' soggetti e pel modo della esecuzione.

E primieramente in quanto all' esecuzione, è da rilevare la gran differenza, che si osserva, fra la pittura principale, invariabile quasi in tutte queste anfore, ed i rovesci.

Mentre nel quadro principale delle nostre stoviglie l'artista sembra aver sacrificato il bello all' espressione e all' uso santificato dalle norme antichissime (1); apparisce in sui rovesci il disegno e la mossa delle figure tale da non potersi produrre se non in quella età della

(1) Ved. Gerh. Prodrom. p. 119. Ann. d. Inst. t. II, p. 213.

Grecia, allorchè le arti del disegno, vinte le tecniche difficoltà, andavan a giugnere irresistibilmente alla somma perfezione (1). Ma il vero e il vivo de' gruppi nostri non si cagiona solo dalla maestria del pennello; aggiungasi a ciò altra causa, cioè il vedersi ogni gruppo nel bel mezzo dell' azione ed ogni atleta in ugual vantaggio. Però non ci veggiamo ne' vincitori nè vinti, ma campioni gagliardi ed indefessi ancora, i quali con forza e destrezza quasi uguale vanno aspirando alla vittoria. E scelto così il momento più interessante del combattimento, l'artista raggiunse non solo la rappresentazione più viva, ma sapeva inoltre inspirare ai quadri stessi quella tensione di valore e di ambizione, per la quale gli animi degli spettatori tanto più doveansi commuovere quanto l'uguaglianza della virtù e della destrezza rendeva la vittoria più dubbiosa e più difficile agli agonisti.

Riguardo poi alla diversità ed ai generi di cotali giostre si fà chiaro, che i quadri, di cui diciamo non ci mostran altri giuochi se non quelli usati per tutta la Grecia, e di cui almeno nell' epoca delle stoviglie nostre niuno partecipava, il quale non si ritenesse come Greco natio (2). E benchè sulle anfore panatenaiche finora scoperte alcuni giuochi non si vedano punto, come e. g. tutte le giostre che eseguivansi da giovinetti, ovvero appariscono proporzionalmente di numero meno copioso che altri, il che si osserva spezialmente rapporto al Pentatlon; pure la varietà grande ed il numero di giuochi conservatici in tanto poche stoviglie, e viepiù l'epoca, a cui desse appartengono, non lascian dubbio, che gli artisti rappresentavano qualsivoglia genere delle giostre, usitate a' tempi loro, in sui rovesci delle anfore di che si parla.

*Della corsa a piede.*

Principiando dal giuoco più antico, cioè, dalla corsa a piede, ne veggiamo sulla tavola nostra tre rappresentazioni diverse, a cui è da unirsi una quarta nella quale tre cursori vanno da destra a manca (3). Questa direzione vedesi per eccellenza adoperata sì nella corsa de' pedoni, come ancora in quella de' cavallieri e de' cocchieri, ed oltre di ciò è da notarsi in generale la mancanza di raddofori nel più de' giuochi della corsa, laddove dessi assistono quasi senza eccezione a tutte le altre sorte di giostre. Per altro i nostri cursori sono tutti quanti uomini fatti, siccome si rileva dalla barba appuntata alla maniera antichissima; ed è peculiar sì a questi come alla più parte

(1) Ved. le osservazioni di Boeckh e Mueller, Bul. d. Inst. 1832, p. 95, 102, sq.

(2) All' opinione contraria, che alcuno vorrebbe forse fondare sul veder nominati Tolomeo e Mastanabale come vincitori nelle feste panatenee (Ved. An. d. Inst. t. 1, p. 159.) l'interprete del monumento lodato ha pienamente risposto già Bul. d. Inst. 1832, p. 96.

(3) Il vaso 1626, R. d. C., menzionato An. d. Inst. t. II, p. 223, n. 5.

degli atleti rappresentati in queste stoviglie il capello folto e crespo, che forma sulla fronte la così chiamata *procotta* (1), cioè una specie di cercine o corolla, che in qualche cursore si scorge ripiegato dall' impeto della mossa. Imperocchè tutte le rappresentazioni della corsa a piede ci offrono la somma tensione e vivacità. Correndo gli atleti a bastalena l'uno dietro l'altro, la testa, il petto e le braccia stese si lanciano quà e là, quale innanzi e quale indietro (2); e l'una gamba appuntata toccano appena la terra nella foga del corso, l'altra vibrata in alto protendesi a trapassare gli slanci dell' antecessore, in guisa che sembran volare e, siccome Omero dipinge il corso di Odisseo (3), scapparsene prima che la commossa polvere l'ingombri. Meno animata si vede la corsa sull' anfora n. 7, *b*, e credo n'apparrà la causa, quando prima avremo esaminato il perchè l'artista ha rappresentato il giuoco della corsa a piede in quattro maniere differenti.

Ognuno scorgerà di leggieri che la diversità delle dipinture que descritte consiste sopratutto in due cose notabili, vale a dire, nel numero e nella direzione de' cursori. Rispetto al primo troviamo negli autori, che ci han dato alcuna notizia di giuochi ginnici, qualche numero affatto uguale a quello de' nostri atleti. Tre cursori fa gareggiare Omero ne' giuochi funebri celebrati in onore di Patroclo (4); cinque si vedevan in quei di Pelia, rappresentati sull' arca di Chipselo (5), e quanto al numero di quattro, è cosa conosciuta, che la corsa nello stadio si faceva prima a gruppi di quattro, e correre dovea dinovo il gruppo de' vincitori in guisa che nello stadio quegli riportava la vittoria che superava due volte i competitori (6). Ora per quanto sia singolare, che il numero de' cursori nei giuochi funebri di Patroclo e di Pelia corrisponda a quello delle dipinture nostre, pure non propenderei a supporre, che abbiasi da cercare in siffatte rappresentazioni qualche imitazione di giuochi relativi a fatti eroici (7). Imperocchè da un canto si fa chiaro dall' insieme di tutte le nostre dipinture ginniche, che desse contengono in vero quei combattimenti, che non si praticavan ancora ai tempi eroici, come e. g. il Pentatlo e l'Oplite (8), e dall' altro non sarebbero state rappresentate giostre di eroi senza apporre alle figure i nomi o altri attributi per distintinguerli. Il che vien raffermato dall' arca di Chipselo e dalle pitture di Polignoto, e da quelle di tanti vasi che insieme colle anfore panatenaïche uscirono dai sepolcri medesimi, mostrandosi sempre i nomi de' combattenti nel caso che questi appartengano alla favola o si riferiscano a persone

(1) Cotale mossa ci rammenta forse di quello che gli antichi chiamavan παρατεῖναι τὰς χεῖρας; almeno Fozio lo spiega : τὸ ἐν τῷ τρέχειν γινόμενον.

(2) Phot. Lex. v. προκόττα

(3) Il. XXIII, 764.

(4) L. c. 754, sq.

(5) Paus. V, 17.

(6) Ved. Fabr. agon. I, 24, et gli interpreti di Paus. VI, 13.

(7) Parere ora raffermato anche da Mueller, Gœttinger gelehrte Anzeigen, 1831. Agosto, 22, 26, n. 133, 134, e da Gerhard, An. d. Inst. t. II, p. 216, t. III, p. 58.

(8) Ved. An. d. Inst. III, p. 99.

certe (1). Di più riflettendosi, che gli autori delle dipinture qui discorse non ci diedero soltanto un cenno generale di combattimenti ginnici, ma ancora hanno espressi varj generi di giuochi secondo il carattere distintivo di ognuno, si potrebbe da alcuno conghietturare e non senza fondamento, che il numero e la rappresentazione diversa de' nostri cursori non dovesse riguardarsi con indifferenza e siccome parto dal solo capriccio dell' artista. E questa conghiettura vien infatti giustificata dal quadro importante il quale offrendoci quattro cursori porta al di sopra l'epigrafe : σταδίον ἀνδρῶν νίκη, vale a dire, la vittoria nello stadio degli uomini fatti (2). Facendosi da qui chiaro, a chiunque non voglia a prima giunta riconoscervi traccie pelasgiche, che primieramente siffatta dipintura si rappresenta in realtà la corsa nello stadio, e secondamente, che il quadro medesimo si accorda a perfezione col fatto istorico, vale a dire, coll' usanza già di sopra menzionata, di eseguire la corsa nello stadio a quattro. Provato dunque dall' evidenza del fatto, che l'artista ben lontano dal produrre un segno di sua fantasia, adattò veramente l'artificio alla pratica e al carattere distintivo del giuoco, non parrà più troppo strano il parere, che, essendo la corsa nello stadio espressa secondo che in antico si eseguiva, anche le diverse rappresentazioni della corsa a piede abbiansi a riferire a diversi generi di siffatto giuoco. E però mi venne in pensiero un' ipotesi, la quale intendo di sottoporre al giudizio de' conoscitori di siffatte cose. Secondo me l'artista antico sapeva rappresentare le spezie principali della corsa a piede con una maniera tanto semplice quanto naturale, vale a dire, unitamente per mezzo del numero e della direzione di que' che correvano, distinguendosi sulle stoviglie nostre la corsa nello stadio, il dolico ossia la corsa lunga, ed il diaulo nel modo seguente (3).

(1) Ved. le Osservazioni di Mueller l. c. e pure Bul. d. Inst. 1832, p. 99.

(2) Atteso l'uso costante secondo che sulle nostre stoviglie la desinenza del genitivo viene espressa per un *o* solo, sono d'avviso che l'iscrizione riportata devesi leggere : σταδίου ἀνδρῶν νίκη, il che vien autenticato dalla formola, usata dagli scrittori per indicare siffatta vittoria. Si vede fra molti esempj Paus. VI, 3 : τὸ δὲ ἐπίγραμμα τὸ ἐπ' αὐτῷ μηνύει σταδίου μὲν ἀνδρῶν Ὀλυμπιάδι νίκην ἀνελέσθαι τὸν Εὐπόλεμον. E poco dopo : Δίκων — δρόμου νίκας — ἀνείλετο — Ὀλυμπιακὰς μίαν μὲν ἐν παισὶ, δύο δὲ ἄλλας ἀνδρῶν, e VI, 16 : — Δεινοσθένει σταδίου — ἐγένετο ἐν ἀνδράσιν Ὀλυμπικὴ νίκη. Similmente anche Pindaro, Nem, VIII, 26 : Δείνιος δισσῶν σταδίων καὶ πατρὸς μέγα Νεμεαῖον ἄγαλμα. Per altro si fà chiaro dalla parola ἀνδρῶν aggiunta alla formola σταδίου νίκη, che in quei tempi in cui fu dipinta l'anfora nostra, gli adolescenti gia participavan della corsa; giacchè l'aggiunta ἀνδρῶν o ἐν ἀνδράσι non potè nascere prima dell' esser ammessi pure quei al diritto delle giostre publiche. Laonde si fà probabilissimo che, quantunque non sia scoperta sinora un anfora panatenaïca fregiata di corsa giovanile, nulladimeno se ne deve sperare qualche esempio da scavi continuati.

(3) So bene che si dovrebbe riflettere anche ad una quarta specie della corsa a piede, cioè all' *ippio*, di che Bœckh ci diede l'idea giusta An. d. Inst. t. I, p. 165, sq. Ma atteso da un canto, che non si conosce quasi niente di siffatto giuoco, eccettuatane la misura della carriera, e dall altro riflet-

Gli stadiodromi vanno correndo in quattro dalla manca alla destra; i dolicodromi prendono la direzione contraria, posta la meta alla manca, che sembran voler trasvolare; e coloro, che s'esercitano col diaulo muovonsi anche essi nella direzione de' cursori dello stadio, cioè dalla manca alla destra, ma a numero caffo, vale a dire, a tre o a cinque.

Per istabilire cotale ipotesi con alquanta certezza, bisogna principalmente che fissiamo, a qual canto l'artista s'imaginò che fosse la cosi chiamata afesi, ossia afeteria, cioè il luogo, da dove si dovea principiare la corsa (1). E questo si fa chiaro, se non mi sbaglio, dall' anzidetta corsa nello stadio. Conciosiachè ricordandosi, che siffatta corsa eseguivasi col passar una sola volta lo spazio dello stadio, si fa chiaro, che riguardo alle nostre anfore abbiamo da immaginarci il capo dell'aringo come posto alla manca, e perciò la fine alla destra, giacchè gli stadiodromi del vaso nostro vengono senza dubbio dal principio dell' aringo e sono per arrivare alla fine. Ora confrontandosi questa corsa nello stadio colla dipintura dell' anfora *n.* 7 *b.* apparisce, che la colonna postavi alla manca non ci mostra la fine della carriera, ma bensi il principio, e perciò i quattro cursori, i quali stanno sul punto di trapassare la colonna, non sono venuti dal capo dell'aringo, ma vanno ritornando dalla fine all' afesi. Onde si fa manifesto, che dessi hanno trascorso non solo già due volte la carriera, vale a dire, dal capo alla fine e indietro, ma essendo per trasvolare la colonna, la quale, come si è veduto, significa il punto dell'afesi, mostrano chiaramente, che non vogliono restare alla colonna, ma bensi continuare ancora la corsa. E da ciò si manifesta, che cotale dipintura debba corrispondere a quel genere della corsa, in cui i cursori dovean trascorrere lo stadio più di due volte, cioè al dolico (2).

Definita che abbiamo la maniera con cui gli artisti dipinsero sulle stoviglie nostre i due generi suddetti della corsa a piede, ci restano pel terzo le due altre dipinture (3), le quali, attesa la piccolezza del vasetto, che contiene i tre cursori, secondo me non formano che due e poco diverse rappresentazioni dell' istesso genere di siffatto giuoco, offrendoci tutte e due e l'istessa direzione e il numero impari de' corsieri. Conciosiachè, essendo già adoperate le due direzioni possibili nel dipingere la corsa dello stadio e del dolico, non vi restava se non il numero caffo per accennare il diaulo, vale a dire, quel

tendo alla semplicità grande delle nostre pitture, mi ristrinsi ai tre generi più noti di siffatto giuoco. E accenno soltanto, che colui che verrà cercare in queste stoviglie la corsa ippia, vi dovrà volere scuoprire anche l'ippio diaulo e l'ippio dolico, facendosi manifesto dalle ricerche di Bœckh, che l'ippio eseguivasi secondo misure diverse dalle tre solite della corsa a piede. (Cf. Bœckh, Corp. inscr. I, 1515).

(1) Paus. VI, 20. Poll. III, 147.

(2) Secondo Suida (v. δόλιχος) venti quattro volte; indi la denominazione ὁ μακρὸς δρόμος, Poll. III, 146. cf. però le ricerche di Bœckh, Corp. inscr. l. c.

(3) T. XXII, 6, b, e n. 1626, P. d. C.

genere di corsa, che si praticava col trascorrere lo stadio dal capo alla fine ed indi indietro (1). Onde si spiega ancora, a che fu scelto dall' artista appunto il numero pari de' cursori nel rappresentare il dolico. Giacchè potendosi questo distinguere abbastanza per mezzo della direzione e colla colonna postavi alla manca, per significare il punto dell' afesi, non vi si adoperava il numero impari come quello, che era l'unico distintivo del diaulo, mentre il pittore della corsa nello stadio ne rappresentava il momento, in che gli stadiodromi solean correre in quattro, perchè desso era proprio a siffatto giuoco, e perciò lo distingueva da tutte le altre corse. Ammessa cotale ipotesi si spiegherà ancora per qual causa la mossa de' cursori dipinti sull' anfora *n.* 7, *b*, sembri meno animata di quella degli altri. Conciossiachè questi essendo dolicodromi, i quali dovean trapassare lo stadio tante volte, si fa manifesto, che la vittoria in siffatta corsa dipendeva più dalla persistenza che dalla velocità degli atleti (2). E quella persistenza di forze tenuta e, per dir così, compassata, è appunto ciò che credo l'artista aver voluto accennare col dipingere i dolicodromi meno impetuosi, laddove nelle altre corse, la cui carriera non era tanto lunga e consumavasi in poco tempo, ogni mossa de' competitori ci mostra la più forzata celerità. Peraltro questa usanza di accennare nel modo suddetto le sorte principali della corsa a piede non ha da cercarsi forse se non in vasellame di maggior grandezza siccome sono le anfore panatenaiche, le quali per lo spazio ampio, e viappiù pel loro uso (3), davan motivo agli artisti di esprimere con maggior accuratezza i generi surriferiti di giuochi, mentre in non pochi vasetti sono dipinti soltanto due o talvolta non più d'un cursore, pe' quali secondo me non s'indica che l'idea generale della corsa a piede (4).

(1) Ignarr. d. palaestr. neapol. p. 153, n. 9.

(2) A ciò Pausania sembra non ambiguamente alludere VI, 13. Giachè ammirando la destrezza di Polite, il quale all' istessa giornata acquistò il premio del dolico ed immantinente dopo anche quello dello stadio, va dicendo: ἀπὸ γὰρ τοῦ μηκίστου καὶ διαρκεστάτου δι' ὀλιγίστου δὴ καίρου μεθηρμόσατο ἐπὶ τὸ βραχύτατον ὁμοῦ καὶ ὤκιστον. Ondè si fa chiaro, che l'ammirazione dell' autore dovea nascere da ciò che l'atleta, essendo la natura delle corse menzionate affatto diversa, dopo aver vinto colla durata delle forze il dolico, s'adattò subito alla velocità dello stadio, alternando così in pochissimo tempo la resistenza colla prestezza.

(3) Anche provato il parere di Bœckh (Bull. d. Inst. 1831, p. 97), che l'anfore nostre non sieno che imitazioni di quelle che furon in vero date in premio nelle feste panatenee: resta inconcussa la verità, che siffatte dipinture onde vanno fregiate le stoviglie nostre, decoravan anche le vere anfore panatenaiche, perciochè di esse propriamente facevasi imitazione dagli artisti di Nola e di Volci. E però ne consegue, che riguardo le pitture in questione ancora, deve valere ciò che valeva senza dubbio rapporto alle ateniesi, vale a dire, che debbon riferirsi a premj conquistati nelle giostre ginniche.

(4) Due cursori ci mostra il piccolo vaso n° 140 della raccolta Candelori, menzionato già An. d. Inst. II, p. 224, n. 16, de' quali l'uno barbato, l'altro no. Due altri fregian l'interno d'una patera ved. Mus. Etrusq. 277.

## II. *Della corsa de' cocchi.*

Nel rappresentar la corsa de' cocchi gli artisti antichi rispetto alle anfore panatenaïche mostrano l'istessa economia di pennello, la quale abbiamo osservata nelle dipinture poc'anzi descritte, vale a dire, di produrre un' idea certa di oggetto qualunque coll' accennarlo per mezzo della parte essenziale e per ciò più caratteristica. In tal modo vedemmo la corsa dello stadio espressa semplicemente per quattro corsieri, ed ugualmente ci vien dipinta la corsa de' cocchi o con una sola biga o, siccome sulla tavola nostra (1), con una sola quadriga. Nondimeno questa semplice dipintura contiene tutto il carattere di siffatta corsa, avendocela rappresentata il pittore appunto nel momento più ambiguo e per ciò più significante, cioè, in che il cocchiere fa i cavalli rivolgere attorno alla meta. Era pregio degli aurighi antichi, fra' quali distinguevansi sopratutto quelli della città di Atene (2), il guidare i destrieri con grandissima attenzione su quel punto pericoloso. Inchinandosi un poco, alla manca avvicinavan strettamente il cavallo sinistro e la parte medesima del cocchio alla meta; e questo chiamavasi ἐγχρίμπτειν (3), spronando insieme il cavallo destro ed abbandonandogli le redini (4). Era allora somma perizia non toccar

Un solo cursore fanciullesco vedesi sotto i manichi della patera 2105, P. d. C., riportato An. t. III, not. 449. E altro esemplare se ne trova nell' interno della patera 316 dell' istessa raccolta. L'esterno di questa patera ci presenta da un lato un gruppo di pugillatori con accanto un brabeuta o simile incoronato d'alloro ed una colonna, dall' altro un gruppo di lottatori con appresso l'istesso corteggio.

(1) Ved. tav. XXII, 2. b. Una biga vedesi sull' anfora 584 della raccolta Candelori, menzionata An. d. I. t. II, p. 223, n. 11. Peraltro noto che sì altri vasi Vulcenti come quei di Nola e Puglia ci offron una varietà più grande in siffatto giuoco, tanto nel numero di carri quanto nel corteggio. Così un' anfora della raccolta Candelori è fregiata d'una corsa a sette quadrighe; e due o tre si trovan non di raro fra tutti i generi di vasi pinti. Riguardo al corteggio vedasi più sotto le annotazioni.

(2) Phot. v. ἡνίοχος.

(3) Il. XXIII, v. 335:

Τῷ (τέρματι) σὺ μάλ' ἐγχρίμψας ἐλάαν σχέδον ἅρμα καὶ ἵππους
Αὐτὸς δὲ κλινθῆναι ἐϋπλέκτῳ ἐνὶ δίφρῳ,
Ἦκ' ἐπ' ἀρίστερα τοῖιν.

V. 338:

Ἐν νύσσῃ δέ τοι ἵππος ἀρίστερος ἐγχριμφθήτω.

(4) L. c. v. 336:

— — Ἀτὰρ τὸν δέξιον ἵππον
Κένσαι ὁμοκλήσας, εἶξαι τέ οἱ ἡνία χερσίν.

cf. Sophocl. Electr. 720, sq. E a tal momento critico Pindaro forse allu Isthm. II, 36:

— — Οὐχ' ἐμέμφθη

la meta colla ruota (1), perciocchè se ne saria sfracellato il cocchio con impeto e con gran pericolo de' cavalli e dell' auriga istesso, siccome si rileva da non pochi passi degli autori (2). Ora la positura dell' enioco nostro ci si mostra del tutto corrispondente a cotali maneggi. Inchinato molto inanzi ed abbandonando i freni ai cavalli che vanno correndo a canto la meta, sta in sul punto di sforzare il destriero di destra il quale si aggiunge a quei di mezzo assieme attaccati pel sovrapposto giogo (3). E alludendo forse a cotal periglioso momento, si leggono in dipinture simili le parole: ΕΑΑ ΕΑΑ, ΝΙΚΟΝ ΚΑΛΟΣ (4), vale a dire: *tocca tocca, bravo vincitore* (5); avendo il pittore riportato così le frequenti acclamazioni degli spettatori; per le quali il coraggio degli atleti volea animarsi (6). Più segnatamente ancora vien indicata la destrezza degli

Ῥυσίδιφρον χεῖρα πλαξίππιο φωτὸς,
Τὰν Νικόμαχος κατὰ καιρὸν νεῖμ' ἁπάσαις ἀνίαις.

(1) Il. l. c. 340:
— — Λίθου δ' ἀλέασθαι ἐπαυρεῖν
Μήπως ἵππους τιτρώσῃς, κατὰ δ' ἅρματα ἄξῃς.

(2) Ved. oltre il passo di Sophocl. l, c. v. 724, sq. Pind. Pyth. V, v. 65, sq., ove ci vien narrato, che fra quaranta eniochi solo Archesilao salvò il suo carro, mentre tutti gli altri, spezzati i cocchi, andavan sossopra. Cf. Bœckh, explicat. ad Olymp. vi, p. 155, ed anche Stat. vi, 479, sq. E che tali sventure fossero talvolta l'oggetto di chi dipinse le nostre stoviglie, lo mostra la pittura della bella Idria 1764, P. d. C., ove il condottiere di una quadriga v' è caduto sotto i cavalli.

(3) Questi cavalli da lato vennero chiamati dagli antichi con più d'un termine, Poll. 1, 141: ὧν (ἵππων) οἱ μὲν ὑπὸ τῷ ζυγῷ, ζύγιοι· οἱ δὲ ἑκατέρωθεν, παρήωροι καὶ παράσειροι καὶ σειραῖοι.

(4) Ved. An. d. Inst, ii, p. 220, a.

(5) La parola NIKON si dovrebbe riguardare con ogni ragione come nome proprio in qualunque altro genere di vasi dipinti; cio chè dimostra da un canto l' uso costantissimo de' pittori vasari di congiungere la parola καλὸς o con un nome proprio, o coll' aggiunta di ὁ παῖς, oppure solo senza altro. E nell' altra parte è noto il costume degli Ateniesi di scrivere in qualsivoglia luogo il nome di persone amate con apporgli la parola καλὸς. Ved. lo Schol. di Aristofane, Vesp. v. 98; Acharn. v. 144, e le osservazioni di Mueller, Bul. d. Inst. 1832, p. 99. Pure il vedere che niuno de' vasi panatenaïci finora scoperti ci offre un esempio di figura distinta per nome, mi fà propendere a coloro che interpretano la parola suddetta come nome appellativo. In tal riguardo potrebbesi forse confrontare l' iscrizione qui detta colle parole di Pausania (v, 7.), il quale descrivendo la corsa di carri dipinta sull' arca di Chipselo, dice di Eufemo: οὗτος δὲ καὶ τῇ συνωρίδι ὁ νικῶν ἐστιν. Giachè, oltre la nota significazione del participio di νικᾷν, vi è da osservarsi, che puranche la corsa in siffatta arca, siccome la nostra, non vi era rappresentata come già finita, ma come se durasse ancora il giuoco, il che sembran accennare non ambiguamente le parole antecedenti: ἡνιοχοῦντες δὲ συνωρίδα.

(6) Ved. fra molti passi Hom. Il. xxiii, 766. Lucian. de gymnas. 12. Paus. vi, 10. Cf. Ignarr. d. palaestra neapol. p. 35, n. 12.

aurighi in qualche dipintura vasaria coll' imagine di Minerva apposta loro come insegnatrice di tutte le virtù atletiche. E siccome è dessa presso Omero che procaccia la vittoria al figlio gagliardo di Tideo, riportandogli la sferza perduta ed' infondendo vigore ai cavalli (1), così la dea vi si vede parte correndo accanto al cocchio (2), parte stando presso l'auriga, allorchè terminata la corsa, mette piede a terra per gire all' agonoteta seduto inanzi di lui (3). L'enioco nostro, cinge i capegli d'uno strofio, cioè, una benda simplice; ed è ornato d'un abito lungo e somigliante a gonnella, il quale si sostiene per mezzo di tracolle. Ma la presente dipintura non è delle più esatte, ed in altri quadri vasarj l'auriga si vede decorato della sistide (4), vale a dire, di quel vestimento lungo e giallo, che vela tutto il corpo meno le braccia (5). Quanto poi all' armamento del carro, si scorge abbozzato piuttosto che disegnato esattamente (6), siccome si rileva facilmente dalla descrizione del carro antico che ci rimane di Polluce, dalla biga del Vaticano, e puranche da molti cocchi dipinti quasi in qualsivoglia genere di vasi fittili. Pure le parti principali del carro antico si riconoscono anche dalla nostra dipintura, cioè, il carro propriamente detto (δίφρος), il quale insieme al correggiato (τόνος), con cui si lega, forma la parte inferiore, e v'avea indietro certo risalto (πτέρνα), sul quale metteva primieramente il piede chi aveva da ascendere il cocchio (7). Sopra il carro si posa la parte superiore (ὑπερτερία), di cui nella presente dipintura rileviamo principalmente l'orlo grande (ἄντυξ), che circondando al di sopra l'iper-

(1) Hom. Il. XXIII, 390, sq. (2) Sull' olpe 1798, P. d. C.

(3) Sull' anfora 1196, P. d. C. Minerva vi si vede accanto alla biga; l'enioco è per ismontare, ed innanzi al carro sta seduto sovra la solita seggiola l'agonoteta vestito di abito colorito con scettro in mano. Il rovescio ci mostra l'istesso agonoteta, ma in vece dell' auriga vi apparisce un cavaliere già montato con accanto un altro giovane vestito di clamide, ciascuno de quali porta due dardi. Riflettendosi a cotali rappresentazioni non parrà forse troppo strano il parere, che un' altra e rara dipintura (1385, P. d. C.) anche essa sia da illustrarsi nell' istessa maniera. Dico quella, ove si vede l' istesso agonoteta, innanzi al quale Minerva sola regge la quadriga. Conciossiacchè la persona dell' agonoteta resa certa da tutti gli attributi, con cui desso si suole distinguere da altri personaggi della favola, non sembra ammettervi punto un argomento mitico ma bensì accennare, che la pittura descritta non ci presenti altro che la vittoria ed il premio della valentia nella corsa a carri. Per altro vedasi intorno all' atteggiamento dell' agonoteta ciocchè si sarà detto più sotto nell' osservazione intorno alla lotta.

(4) Ved. Suid. e Phot. v. ξυστίς.

(5) Sull' anfore 11, 1939, 1633, e sull' idrie 1707, 1708, P. d. C. In qualche pittura cotal abito è fregiato pure di ricamo e di porpora siccome i mantelloni degli agonoteti e ci ricorda così l' ἔνδυμα πεποικιλμένον di Fozio.

(6) Fra le quadrighe che si scorgono in varie monete rassomigliano alla nostra spezialmente quelle sulle medaglie di Siracusa.

(7) Poll. I, 142, 144.

teria, si termina in dietro in due gran tondeggiamenti, siccome si scorge anche nelle bighe delle monete di Siracusa, ed in vece de' quali la biga del Vaticano ci mostra due angoli ottusi (1). Quest' orlo si scosta di molto sopra il bordo del cocchio e vi si tien attaccato per via di sei pinoli dai lati e per via di una pertica nel davanti, la quale forse corrisponde a quel legno chiamato da Polluce κανάναξ (2) ed appoggiandosi alla parte anteriore del sottoposto carro (μεσάπιον) sembra che vi si attacchi anche il timone. In qual modo il perno delle ruote abbia corenza col fondo del cocchio non si comprende distintamente dalla dipintura nostra; ma la struttura delle ruote vi è bene espressa. Le centine (ἀψῖδες) sono collegate al mozzo (πλήμνη) per quattro razzuoli (κνῆμαι), di cui ciascuno è infisso nel cerchio per mezzo di due chiodini, i quali verisimilmente corrispondono al cosi chiamato aeto (3), vale a dire, ad una ferratura, colla quale i razzi s'inchiodavano, siccome con un' altra (θώραξ ossia πλημνόδετον) al mozzo (4). Alla fine dell' asse (ἀκραξόνιον) si scorge l'embolo o parassonio, cioè, un chiodetto con cui impedivasi, come si fa oggi, lo staccarsi della ruota (5). Il chiodo, pel quale il timone tenevasi riunito col giogo (ἕστωρ) nascondesi naturalmente nella dipintura fra i cavalli. Ma ben si riconosce al di sopra del giogo un' istromento, che va a congiungnersi colla sopra mentovata pertica alla parte anteriore del carro mediante un correggiuolo fortemente teso, e cotale strumento sembra essere appunto quello, col quale il giogo si reggeva giustamente (6). Dell' altre correggie si veggono soltanto le due redini, per le quali i destrieri da lato si guidavan (7), laddove i cavalli da giogo ne son senza. Ed oltre di quelle redini vi si osservan i fornimenti da collo (λέπαδνα), a cui vanno aggiunti in altre dipinture (8) anche i pettorali (μασχαλιστῆρες) (9). Più completamente abbozzate vedonsi puranche nella presente dipintura le briglie de' cavalli: e si riconosce chiaramente quella striscia, che stendendosi dal vertice fin al morso (κορυφαία) è con esso attaccata e col barbazzale (ὑποχαλινίδιον) (10).

(1) Viscont. Op. t. v, tav. 44.
(2) Poll. l. c. 143.
(3) L. c. 145.
(4) *Ibid.*
(5) *Ibid.*
(6) Phot. v. πλάστιγξ, φάλαγξ. Osservo qui relativamente a un passo difficile di Pindaro, Nem. VII, v. 137, che le quadrighe dipinte sui vasi volcenti, e su quei di Nola e Sicilia non ci mostran nè due timoni nè due giochi; ma un solo timone si stende fra i due cavalli del mezzo (ζύγιοι), essendo questi cavalli soli sotto al giogo attaccati veramente mentre altri da lato (παράσειροι) al carro si aggiungevano per via di tirelle. Indi è che sembra incontrastabile la spiegazione di Dissen, explicat. ad Nem. VII, p. 438, cioè: Domus tua ab Herculis sacellis ita includitur, ut equi subjuges (ζύγιοι) a funalibus (παρασείροις).
(7) Forse vi è da riferirsi il σειραῖος ἱμὰς, Poll. I, 148.
(8) Sull' anfora 1039, P. d. C.
(9) Poll. l. c.
(10) Ved. oltre il passo lodato di Polluce le annotazioni di Jacobs all' equit di Senof. III, 3; VII, 1.

### III. *Della corsa a cavallo.*

De' varj generi di questa corsa non cen' offrono le anfore panatenaiche se non il più semplice e più antico, vale a dire, quella a un cavallo (κέλητι). E questa ci vien rappresentata parte per due cavalieri, parte per quattro, non appostavi neppure sempre in cotali dipinture la meta (1). Ma per quanto sia stata semplice questa specie di giuochi, pure non si trova ancora fra quelli celebrati dal sovrano de' poeti, ed al dire di Pausania ella fu infatti non ricevuta ne' giuochi di Olimpia prima dell' Ol. 33 (2). Nelle nostre dipinture è da osservarsi, che tutti quanti i cavalieri sono sbarbáti, e però si hanno da riguardare come giovani. Essi cavalcano a schiena nuda siccome nella più parte di rappresentazioni equestri (3), e non istanno atteggiati assai ritti, la qual positura si richiederebbe da Senofonte come la più ferma (4). La briglia che tengono per lo più nella manca, è ormata o di una sola coreggia, oppure talvolta di due. La mano destra o vibra la bacchetta, in vece di cui i cavalieri del vaso n. 9 tengon un flagello di tre funi (5), o sferza il cavallo, laddove i cavalieri in sull' anfora n. 6 portano tranquillamente la bacchetta nella manca. Per altro il cavaliere del vaso n. 9 ha nei capelli una benda rossa di quelle, che si regalavàn ai vincitori (6), ed indi n'apparisce, ch' esso ha ricevuto il premio già una volta in qualunque genere di giuochi, essendochè un atleta poteva vincere più d'una volta non solo durante la festa de' giuochi pubblici, ma ancora nell' istessa giornata. I cavali, che sono tutti quanti maschi, non hanno alcun segno sulla coscia; ed è da osservare in generale, che, quantunque l'im-

(1) Ved. tav. XXI. 9, b. XXII, 3, b. La meta si vede sul vaso 545, P. d. C. ed oltre di ciò pure un mastigoforo, cosa rara in rappresentazioni della corsa a cavalli e a carri, il quale sta sul punto di sferzare il cavallo più tardo. Par altro questa pittura è affatto simile alla nostra, t. XXII, 3, b.

(2) Paus. V, 8.

(3) Ved. le lodate annotazioni di Jacobs, VII, 5.

(4) D. equit. VII, 5. — — ἐπειδάν γε μὴν καθίζηται — οὐ τὴν ὥσπερ ἐπὶ τοῦ δίφρου ἕδραν ἐπαινοῦμεν, ἀλλὰ τὴν ὥσπερ ὀρθὸς ἂν διαβεβηκὼς εἴη τοῖν σκελοῖν τοῖν τε γὰρ μηροῖν αὐτως ἂν ἔχοιτο μᾶλλον τοῦ ἵππου κ. τ. λ.

(5) Ambedue come strumenti usati indifferentemente da' cavalieri vanno menzionati presso Senofonte, d. equit. VIII, 4. — ἔχων τις μάστιγα ἢ ῥάβδον ἐμβαλλέτω ὡς ἰσχυρότατον.

(6) Virg. Æn. V, 269. Puniceis ibant evincti tempora taeniis.
Tali bende rosse solevansi anche intrecciare alle corone di premio. Indi Pindaro, Nem. XI, 361: — ἀνδησάμενός τε κόμαν ἐν πορφυρέοις ἔρνεσιν. Isthm. V, 79: λάμβανέ οἱ στέφανον, φέρε δ' εὔμαλλον μίτραν. E lo Schol. di Ol. IX, 125: μίτρας γὰρ ἔνδοθεν τῶν στεφάνων καὶ διαδήματα ποικίλα εἰώθασι συνδεῖν. Ved. Bœckh, explicat. ad Olymp. IX, p. 193. Non favorisce però alla nostra spiegazione del primo passo di Pindaro quella che n' ha data l'interprete rinomato, explicat. ad Olymp. X, p. 197, nè contradirei all' autorità sua, se io non vedessi che le bende di vincitori sono dipinte di color rosso quasi in tutte le rappresentazioni a figure nere.

primere con ferro rovente varie lettere o segni alle cosce di cavalli si praticasse ai tempi antichi siccome in oggi, pure fra tante centinaja di vasi disotterrati nell' Etruria, rappresentanti scene equestri, non si conosce finora se non una sola dipintura (1), la quale ci mostra un cavallo segnato chiaramente di un sigma scritto all' antica. Cavalli segnati di questa lettera si chiamavan samfori (2) dalla denominazione di siffatta lettera nominata san nel dialetto dorico (3), siccome altri segnati di un coppa vennero chiamati (κοππατίαι) (4). Più spesso trovansi cotali segni sulle stoviglie di Puglia e di Nola, e principalmente la lettera teta, scritta anch' essa all' antica, la quale si scorge su cinque vasi del Real Museo Borbonico (5). Ed ugualmente rilevante in tal riguardo è un cratere di Puglia, grande e bello come nulla più, sul quale nella parte inferiore è dipinta una corsa a cocchi, formata di quattro carri, fra i cui cavalli uno porta la lettera teta, mentre un altro è segnalato di un delfino dipinto graziosamente come tutti gli oggetti di questo bellissimo vaso (6). Intantochè fuor di lettere si faceva anche uso di varj segni per distinguere i cavalli, fra' quali aveasi pure la testa di toro, come si rileva dalla denominazione di bucefalo, data a cavalli al pari delle anzidette di samfora e coppatia (7).

## IV. *Della lotta.*

Facciamo trapasso a quel genere di giuochi, nel quale gli Ateniesi segnalavansi da' tempi antichissimi, vale a dire, alla lotta. Chè al dire degli autori antichi fu dessa esercitata per prima in Atene, avendola inventata o Teseo (8), ossia, secondo altri, Forba, l'auriga di quel eroe (9). E comunque resti considerata cotale tradizione d'un' anti-

(1) Sull' anfora 1884, P. d. C., dipinta a figure nere. Vi si vede un solo cavaliere in pieno galoppo; i suoi capelli, le redini ed il segno suddetto sono di color rosso; la chioma del cavallo è bianca.

(2) Phot. v. σαμφόρας. Schol. d. Aristoph. Nub. v. 122. Equitt. v. 600.

(3) Schol. d. Aristoph Equitt. v. 600; ved. spezialmente l'annotazione di Dindorf. relativa allo Schol. d. Aristoph. Nub. v. 23, ed ivi le emendazioni di Hermanno, di Scaligero all' Euseb. Chron. num. 1617, e di Salmasio a Solino p. 626. Noto però che il segno in quistione non è un sampi, ma un semplice sigma somigliantissimo al sigma nell' iscrizione antichissima spiegata da Bœckh, corp. inscr. n. 38.

(4) Phot. l. c., e lo Schol. d. Aristoph. Nub. v. 23.

(5) Su' vasi St. II, col. 1, n. 1344; col. 6, n. 1354; col. 7. Sul nasiterno st. II, arm. I, n. 563; st. VIII, n. 1858. L'istesso segno si vede anche sullo scudo di un guerriere, nell' istesso museo, st. III, n. 407.

(6) Lo scrivente lo vidde a Napoli nella raccolta del Sig. Av. Giovanni Jatta.

(7) Phot. l. c.; Schol. di Aristoph. Nub, v. 109, e 23, nel qual passo vien detto espressamente: οὐ γὰρ βουκεφάλους ἵππους καλοῦμεν διὰ τὸ μορφὴν τοιαύτην αὐτοὺς ἔχειν, ἀλλὰ διὰ τὸ οὕτως ἐγκεχαράχθαι.

(8) Paus. I, 3.

(9) Polemone nello Schol. d. Pindaro, Nem. V, v. 90.

chità remota, certò è, che già il principe de' poeti lirici, celebrando la vittoria del lottatore Pitea di Egina, esalta i maestri ateniesi della lotta col dire: « Bisogna che il maestro degli atleti sia d'Atene » (1).

Fra molte scene di siffatto giuoco, le quali offrivan il campo più esteso alle arti del disegno, n'abbiamo rappresentata una di quella sorte di lotta, che si chiamava ὀρθοπάλη, cioè, la *diritta*, perchè gli atleti esercitandosi in essa stavan in piede, e tentavan così con varj maneggi atterrare l'un l'altro (2). L'uno de' nostri lottatori (3), avendo assalito l'altro da tergo o piuttosto da mano manca, ed avvintolo con ambe le braccia, gli comprime colla stanca il basso ventre; e il tiene afferrato per la dritta al destro gomito. Ma l'assalito rivolge il petto e la testa indietro, e sovrapponendo il braccio sinistro al dorso dell' avversario, ne tien forte anch' esso colla manca il braccio destro, mentre si sforza di liberare il suo dalla presa dell' antagonista. Tal maniera di prendere l'un l'altro pe' gomiti è de' maneggi più antichi di questo giuoco, siccome si rileva dal passo dell' Iliade, ove il poeta ci dipinge la lotta di Ajace e di Odisseo, dicendó: *per i gomiti presero l'un l'altro colle mani robuste* (4). Ed ugualmente era in uso il sorprendere l'avversario da sopra e d'atterrarlo per di dietro, lo che ci mostrerebbe forse più chiaramente il nostro quadro se non la difesa del sorpreso sconcertasse l'intenzione dell' assalitore. A tal pratica converrebbe forse il termine di τραχηλίζειν, vale a dire, atterrar qualcheduno con rivolgerlo indietro a collo torto (5). In tal guisa Cleopatro di Rodo solea riportar la vittoria (6), ed un modo somigliante di attaccare l'antagonista sembra accennarsi da Pindaro relativamente alla gloria di Aristomene di Egina, il quale lottatore vinti aveva quattro emuli col soprapprenderli, come cel' esprime il poeta (7).

Oltre la specie suddetta di lotta ce n' occorrono due altre e molto

(1) Pind. Nem. V, v. 90:

— — Χρὴ δ' ἀπ' Ἀθανᾶν
Τέκτον' ἀθληταῖσιν ἔμμεν. — Ved. lo Schol.

(2) Ved. Fabr. agon. I, 10. Hieron. Merc. II, 8. Ignarr. d. palaestr. neapol. p. 128. Lo scrivente non conosce finora verun esempio della lotta volutatoria fra le pitture delle stoviglie volcenti. Chè il gruppo espressivo nella patera 1645, P. d. C., descritta molto bene nel Mus. Etrusque, non ci presenta siffatta lotta, ma piuttosto quel momento della lotta dritta, ove già atterrato l'antagonista sta sul punto di ἀπαγορεύειν, vale a dire, di confessare che sia vinto. Ved. Fabr. agon. I, 8.

(3) Ved. tav. XXII, 5, b.

(4) Il. XXIII, 711:

Ἀγκὰς δ' ἀλλήλων λαβέτην χερσὶ στιβαρῇσιν.

(5) Ved. Fabr. agon. I, 10.

(6) Suid. v. τραχελίζων.

(7) Pyth. VIII, v. 116:

Τέτρασι δ' ἔμπετες ὑψόθεν σωμάτεσσι κακὰ φρονέων.

tra loro somiglianti. La prima ci mostra due lottatori, i quali spingendosi a rincontro colle fronti, si vanno ghermendo l'un l'altro per le mani. Al lato sinistro di questo gruppo sta un giovine, il quale abbraccia amichevolmente un ragazzo; in mezzo di due gruppi sta il raddoforo (1). Sull' altra dipintura i lottatori s'urtano parimente colle teste, ma non sembran essere in ugual vantaggio, come nella pittura anzidetta, tenendo l'agonista così stretta la manca dell' avversario per le giunture della mano, che questo è impedito di farne uso.

E accanto di questo gruppo sta il solito raddoforo ed un atleta in positura di pugillatore, vale a dire, vibrando il pugno destro e quasi facendo mostra della forza del braccio suo (2). Queste pitture ci rammentano altre pratiche di lottatori antichi, fra le quali la più nota è quella di rincontrarsi l'un l'altro colle teste, il che fare chiamasi da Luciano τὰ μέτωπα συναράττειν (3). L'altra pratica, cioè, il prendere l'antagonista per la estremità delle mani, la quale era peculiare ai pancraziasti (4), ci ricorda Leontisco, celebre lottatore, il quale solea vincere col romper le dita all' antagonista (5), e però soleva eseguire il combattimento in una maniera molto simile a quella, che ci mostran le pitture descritte e la quale vien notata da Stazio :

> Interdumque diu pendent per mutua fulti
> Brachia, nunc saevi digitorum vincula frangunt. (6)

D'ambi i lati del nostro gruppo sta un mastigoforo, vale a dire, uno di quelli, che, siccome i raddofori, dovean provvedere all' ordine de' giuochi, e per ciò andavan muniti di bacchette (7), per correggere subito chiunque, atleta o spettatore che fosse, che ne-

(1) Sull' anfora pan. min. 146 della raccolta Candelori. Ved. An. d. Inst. II, 223, n. 7.

(2) Sull' anf. pan. min. 857, della raccolta suddetta Ved. An. d. Inst. II, 227, n. 15. Noto peraltro che la pratica di afferrare le mani, che ci mostra questo gruppo, rassomiglia assai a quella dei lottatori sulla moneta di Aspendo. Laddove il maneggio degli agonisti nella pittura antecedente corrisponde affatto a quello de' lottatori sulla moneta di Laodicea. Ved. gli interpret. di Poll. IX, 84.

(3) Ved. Fabr. agon. I, 11.

(4) Paus. VI, 4. Poll. III, 150.

(5) Paus. l. c. Conviene a cotal maniera di lottare il termine di ἀκροχειρισμὸς ed ἀκροχειρίζεσθαι, siccome Sostrato il pancraziasta andava cognominato, ἀκροχερσίτης, perchè solea vincere in tal guisa.

(6) Theb. VI, 862. Qui entra anche una pittura singolare d'un' anfora veduta dallo scrivente a Roma nel magazzino del sig. Depoletti. Vi si scorgono lottando un uomo ignudo ed una donna velata soltanto di un piccolo grembiale. Il braccio sinistro dell' uomo ed il destro della donna sono incrocicchiati in tal guisa, che prende l'un l'altro colla mano l'avversario per la spalla. Laddove dall' altra parte la lottatrice prende colla sinistra l'antagonista per la giuntura della mano destra. Appresso loro stanno due brabeuti vestiti della porfiride ma senza bastone in mano. Ved. anche la not. 6, p. 79, e not. 2, p. 82.

(7) Le bacchette con cui sferzavansi gli atleti chiamansi λύγοι. Phot. v. λυγιζόμενος. Ved. Fabr. agon. I, 19.

sconciasse l'apparato, il che soleva praticarsi puranche ne' teatri (1). Questi mastigofori, vestiti sempre d'un gran mantello e tenendo in mano per lo più un bacchettone fenduto al di sopra in due ramicelli, formano il solo corteggio degli atleti nelle pitture de' vasi panatenaïci, e non ne sono quasi mai senza le rappresentazioni della lotta, del pugillato e del pancrazio, laddove, come si è osservato già di sopra, si scorgono di rado in dipinture di qualsivoglia corsa (2). Ma più completo apparisce il corteggio ginnico in pitture di molte ed altre stoviglie di Etruria, ed offrendoci queste fra altri personaggi meno rilevabili puranche quelli, sotto la cui sovrintendenza le giostre della Grecia si facevan, vale a dire, agonoteti ed altri prefetti della polizia ginnica: non posso far a meno di dare quì qualche cenno interno a siffatte rappresentazioni. Siccome gli agonoteti ne' giuochi pubblici avean per ordinario il loro posto al principio dell' aringo (3), onde essi secondo le circostanze si condussero talvolta pure al mezzo e al fine del medesimo (4): così essi appariscono pure nelle pitture nostre ordinariamente al principio dell' aringo e meno spesso nel mezzo, seduti sovra seggiole plicatili, con lungo scettro in mano e vestiti d'un mantellone decorato e fregiato di varie strisce di porpora e d'altro ricamo, il quale ci mostra senza dubbio la così chiamata porfiride, essendo questa il solito vestito degli agonoteti (5).

Quì domanderà forse qualcuno, onde si faccia chiaro, che gli agonoteti delle dipinture nostre si trattengano ai posti suddetti? Il perchè è da osservarsi per primo, che dessi non si vedono quasi mai se non in rappresentazioni di qualsivoglia corsa (6), ove la mossa e la positura de' gareggianti c'indica abbastanza, se la corsa duri ancora, ovvero se gli atleti abbiano già terminato la loro carriera. Adunque scorgendosi in qualche rara pittura cursori in piena mossa con accanto

(1) Schol. di Aristoph. pac., v. 733.
(2) Delle rare eccezioni sen' è indicata una più sopra p. 75, not. 1.
(3) Ved. Fabr. Agon. II, 27, e riguardo allo stadio di Olimpia Paus. VI, 22.
(4) Paus. VI, 3: λέγεται δὲ ἐπὶ τῷ Εὐπολέμῳ καὶ τάδε· ὡς ἐφεστήκοιεν τρεῖς ἐπὶ τοῦ δρόμου τῷ πέρατι Ἑλλανοδίκαι, νικᾷν δὲ τῷ μὲν Εὐπολέμῳ δύο ἐξ αὐτῶν δοῖεν, κ. τ. λ. Cioè Eupolemo avendo vinto nella corsa dello stadio e terminandosi questo giuoco alla fine dello stadio, si fà chiara la causa, percui ci dovean trattenersi alcuni Ellanodichi.
(5) Ved. Fabr. agon. I, 19. Anche l'Anacharsi di Luciano riconosce l'archonte ispettore nel giunasio di Atene da siffatto ornato, de gymnas. 3: τεκμαίρομαι γὰρ τῇ πορφυρίδι τῶν ἀρχόντων τινὰ τοῦτον εἶναι.
(6) Non intendo quì questi altri ispettori anch' essi ornati della porfiride ma ritti in piede e con bastone semplice in mano, de' quali si farà motto più sotto. Quanto à' veri agonoteti, non conosco esempio finora, ove si vedessero astanti a giostre sanguinolenti, quali eran il pugillato, la lotta ed il pancrazio. Per ciò mi sia lecito di distinguere gli agonoteti da quegli altri ispettori col nome di brabeuti, i quali in vero non erano soltanto distributori di premi ma bensi presidi de' giuochi ginnici. Poll. III, 145. — Τοῖς δὲ γυμνικοῖς ἐφεστᾶσι βραβευταί. — — Τοὺς δὲ βραβευτὰς καὶ ἐπιστάτας ὠνόμαζον. Ὅθεν καὶ τὸ βραβεύειν ἐπιστατεῖν Σοφοκλῆς.

due agonoteti seduti alla destra e alla sinistra (1), non credo di andar errato giudicando, che cotale rappresentazione deve mostrarci effettivamente gli agonoteti in mezzo del cammino da correre laddove sopratutto in qualche dipintura della corsa de' cocchi, tanto il carro fermato quanto l'enioco, che mette il piede a terra (2), non ci lascia punto dubbio, che, terminata la corsa innanzi de' giudici seduti, ivi devesi riconoscere il principio dell' aringo. Conciosiachè gli aurighi, principiando la corsa dal punto dell' afesi, nella cui vicinanza sedevano i presidi de' giuochi, trascorrevan dodici volte la loro carriera (3), onde si fà chiaro, che cotale corsa dovevasi terminare non alla fine ma ben al principio dell' aringo, ove, come si è detto, erano le cattedre degli agonoteti. Questi dunque, ben lontani del frammischiarsi alle zuffe turbolente degli atleti e combattenti, si distinguono onninamente da soprammentovati mastigofori, i quali come subalterni ed esecutori de' loro comandi, son situati talora dietro le sedie di quelli (4). E mentre questi cotali in più d'una pittura o puniscono i prevaricatori delle leggi ginniche (5), o invitano i cavalli de' cavalieri (6), o sembran esortare i lottatori esacerbati (7), appariscono ben al contrario gli agonoteti sempre in

(1) Sul vaso 17 della raccolta Dor. e Mag. vanno correndo tre figure da destra a manca; d'ambi i lati sta seduto un agonoteta nell' atteggiamento suddetto, e dietro di loro sta ritto in piede un raddoforo. — Più difficile da riconoscersi è il carattere del corteggio ginnico sul vaso 25 dell' istessa raccolta. Principiandosi da man manca havvi una colonna di capitello dorico con accanto un gran tripode, verso il quale volti stanno due uomini vestiti l'uno di mantello nero, l'altro di abito tutto rosso. Poi seguon sei cavalieri, dietro i quali si alza un' altra colonna, simile all' anzidetta. V'è appresso un' uomo vestito della porfiride, seguito da altri due cavalieri, i quali danno termine al quadro.

(2) Oltre la pittura descritta più sopra, annot. 33, è da riguardarsi la dipintura principale dell' idria 1707, P. d. C. descritta Mus. Etrusque; ed un' altra d. R. M. B. st. VI, col. II, n. 144, indicata da Jorio Gall. d. vas. p. 59. Poi si veggon trè agonoteti, con scettro lungo in mano, seduti sovra seggiole plicatili e vestiti della porfiride fregiata di ricamo rosso e bianco. Innanzi loro tre quadrighe stanno fermandosi.

(3) Schol. d. Pindar. Ol. III, 59. Pyth. V, 48; cf. anche Ol. III, 88; VI, 126.

(4) Ved. il vaso della raccolta Dor. e Magn. not. 1. di questa pagina.

(5) Nell' interno della patera 562, P. d. C., descritta Mus. Etrusq.

(6) Ved. la not. 1, p. 75.

(7) Sulla patera 1645, P. d. C., descritta Mus. Etrusq. — Non posso far a meno di descrivere qui una pittura singolare, che si scorge sulla spalla di qualche vaso della raccolta Candelori. Vi si vede Ercole, il quale attortigliando con ambe le braccia il leone sta per istrozzarlo; gruppo il quale ci rammenta l'espressione di Stazio VI, 270.

— — Anhelantem duro Tirynthius ingens
Pectoris attritu sua frangit in ossa leonem.

Appresso all' eroe stanno due raddofori appunto nell' istessa foggia e posi-

atto pienamente tranquillo e resi talvolta ancora più venerandi dall' età grande accennata per la canuta chioma e barba (1), in guisa che si riconoscono facilmente come quelli, dalla cui saviezza e giustizia dipende la suprema sentenza della vittoria e del premio (2). E riunendosi in tal modo nella persona dell' agonoteta la magnificenza legale coll' idea generale della pompa di giostre sagre, esso dovè presto diventare per se solo l'oggetto dell' arte, e così vedesi in qualche rara dipintura o solo affatto (3), oppure posto in mezzo di due sfingi (4).

Da ciò che finora si disse mi pare lecito l'ammettere, che l'agonoteta, qualvolta si veda nella barriera dell' aringo, si debba distinguere o sempre o almeno per lo più dalla seggiola plicatile, dal lungo scettro e dalla porfiride. Ma siccome gli agonoteti avean da riempire molti altri ufficj anche fuor dell' aringo, così sono rappresentati in qualche rara pittura come esaminatori di atleti (5), per accoppiarli secondo loro età o riguardo al genere delle giostre (6). In tali di-

tura, quali si veggon accanto di atleti in tante rappresentazioni ginniche. Invece di questi raddofori appariscono in un' altra rappresentazione dell' istesso gruppo trè brabeuti (ved. not. 6, p. 79) a manca dell' eroe vincitore, e a destra due simili ed un clamidato in mezzo di loro. E forse non mi sbaglio nel conghietturare, che ivi per l'eroe vincitore ed i raddofori o brabeuti appostigli si accenni simbolicamente la veemenza e la vittoria della lotta. Almeno la pittura descritta in secondo luogo appartiene ad un vaso, la cui dipintura principale ci mostra una bellissima rappresentazione dell' oplite, cioè della corsa armata; e stando le pitture di spalle senza dubbio in stretto rapporto co' quadri principali, si fà molto probabile, per non dire manifesto, che l'artista volle alludere colla virtù del semideo a quella di atleti gagliardi, tanto più che quest' eroe andava sempre riguardato come il modello e simbolo sommo del valore atletico. Peraltro si paragoni riguardo a tali rappresentazioni simboliche di deità, not. 2, pag. 73.

(1) Sul vaso 40 della raccolta Dor. e Magn. Vi si veggon tre atleti ignudi, uno de' quali stà in mezzo di due vecchi, insigniti di barba e chioma canuta e vestiti della porfiride, i quali lo riguardano con singolar attenzione, mentre una terza figura di capello nero ed anch' esso ornato di mantello colorito, sta ritirato un poco, come non avesse da partecipare nell' affare de' due canuti. Un' altra pittura di simile argomento fu veduta dallo scrivente a Ponte della Badia nel magazzino de' sigg. Fossati e Campanari, differente dalla descritta soltanto in ciò, che vi si scorgono due agonoteti e altrettanti atleti.

(2) Ved. Ignarra, l. c. p. 142, e Bœckh. Corp. iscr. n. 1424.

(3) Così in un vasettino nella raccolta del sig. consigliere Kestner.

(4) Sul vaso 52 della raccolta Dor. e Magn.

(5) Oltre le pitture descritte nella not. 1 di questa pag., ci sembra potersi riferire quella sull' anfora 13 della raccolta Dor. e Magn. Vi si veggon due uomini ornati della porfiride e con bastone in mano, in mezzo de' quali sta in piedi un giovane cavalliere, che tiene il suo cavallo per la briglia.

(6) Ved. Fabr. agon. III, 17, 23. Rapporto agli Ellanodichi lo dice Paus. VI, 23, συμβάλλουσι οἱ Ἑλλανοδίκαι τοὺς καθ' ἡλικίαν ἢ καὶ αὐτῷ διαφέροντες τῷ ἐπιτηδεύματι, κ. τ. λ. Cf. anche il principio del cap. seg. e Ignarra, l. c. p. 175, sq.

pinture gli agonoteti si veggon non seduti, ma ritti in piedi, senza scettro, e distinti soltanto dalla porfiride. Indi nasce qualche difficoltà, come discernere i medesimi da' brabeuti, alitarchi e simili, essendo pur questi ornati dalla porfiride (1). E per dire la verità, non mi riuscì ancora di determinarne pienamente la differenza in pitture di tal foggia, se non si voglia dire, che il pittore, siccome in uno de' monumenti poc' anzi riportati (2), distinse l'agonoteta dall' alitarca ossia brabeute soltanto per mezzo della chioma canuta. Pure è da osservarsi, che in una rara dipintura, rappresentante, secondo me, l'agonoteta nell' atto di acconciarsi prima di andarsene alla giostra pubblica, si veggon accanto di lui due vecchi, ritti in piedi, vestiti come lui della porfiride, e con in mano un bastone lungo oppure senza (3). Persone d'ugual foggia si scorgon anche in qualche scena di argomento ginnico, ed indi mi occorse la conghiettura, se forse in pitture non rappresentanti le scene dell' aringo istesso, alitarchi e brabeuti si potrebbero distinguere dagli agonoteti pel bastone semplice, mentre questi tengono o lo scettro grande o nulla.

Pure vedendo di poi che in siffatte dipinture persone di simil foggia appariscono tante volte fornite di bastoni quante senza (4), e non

(1) Fabr. agon. 1, 19.

(2) Ved. p. 81, not. 1. Che però siffatte persone non sono da riguardarsi come raddofori ossia altri subalterni della polizia ginnica si fà manifesto da qualche insigne pittura della raccolta Candelori. Sull' uno si vede un sonator di flauto doppio, stante sovra una specie di gradino, ed accanto a lui stà d' ambi i lati un uomo fregiato della porfiride con bastone in mano. Sul rovescio di quest' anfora apparisce la Vittoria. L'altra pittura ci mostra nel bel mezzo un palmizio fregiato di bende da vincitore ed in ambi i lati due tripodi, accanto de' quali stanno l'uno a manca e l'altro a destra due uomini vestiti della porfiride senza bastone in mano. Un' anfora finalmente, veduta dallo scrivente nel magazzino del sig. Depoletti, porta sulla spalla una Vittoria circondata da quattro uomini anch' essi velati della porfiride (la pittura principale si è descritta nella not. 6, pag. 78). Tutte tre quelle pitture sono da riferirsi senza dubbio alla vittoria ed al premio, e però credo non errare nello spiegare gli astanti al sonatore di flauto come giudici di gare musicali (ved. Poll. III, 145) e quelli de' due altri quadri come brabeuti, i quali con quelli, che aveano da distribuire i premj ginnici, vanno riuniti ben naturalmente a cotali premj come alla vittoria istessa.

(3) Sull' anfora 1637, P. d. C. Un vecchio velato della porfiride è seduto sovra la solita seggiola plicatile con bastone in mano fra mezzo di due donne, le quali il coronano. E d'ambe i lati stanno ritti in piede i vecchi suddetti. Il rovescio del vaso contiene tre cursori. Un' altra anfora, 1668 dell' istessa raccolta, ci offre nel quadro principale l'istesso vecchio seduto ma già incoronato e con lungo scettro in mano. Accanto gli stanno due vecchi mantellati. Il rovescio mostra l'istesso argomento, ma in vece del vecchio a destra del seduto vi apparisce Mercurio. Anche sulla spalla si vede l'istesso vecchio seduto con accanto a manca un barbato mantellato e a destra altro simile insieme con Mercurio.

(4) S'intendono qui spezialmente delle pitture come le descritte nella not. 1, p. 80; not. 1, p. 81; not. 3, p. 81; not. 2, di questa pag.

conoscendo verun esempio finora, onde si potesse distinguere indubitatamente l'agonoteta dal brabeute, credo doversi restringere l'opinione sudetta in ciò, che cotali personaggi ci rappresentino infatti giudici ossia ispettori superiori di giostre sacre e come tali da distinguersi affatto da mastigofori e simili. Ma, se cotali arbitri sono tutti quanti dell' istesso genere e rango, il che non vorrei credere, ovvero in qual modo abbiansi da distinguere gli uni dagli altri, questa questione mi sembra dover restar ancor indecisa fin a tantochè monumenti di argomento più certo n'agevoleranno la discussione.

### V. *Del pancrazio.*

Che le dipinture di due anfore panatenaiche (1) ci rappresentino le scene del pancrazio, si rileva facilmente da ciò, che già atleti vi stanno non solamente percuotendosi a pugni, ma afferrandosi ancora e venendo siccome nella lotta a rovesciarsi. Adunque vi apparisce il pugillato unito colla lotta, come quei generi di giuochi, de' quali il pancrazio era propriamente composto (2). Questa giostra pare non essersi praticata nella Grecia prima di que' tempi, allorchè i giuochi pubblici erano giunti ad eseguirsi con certe regole. Certo è, che Omero non conosce ancora il pancrazio, il quale neanche occorre fra giuochi olimpici prima dell' ol. 33 (3), e vi è conceduto soltanto a uomini fatti fin all' ol. 145, dopo la quale puranche i ragazzi cominciaron a' participarne (4), siccome ammettevansi pure nelle feste panatenee. (5)

Le pitture nostre, essendo molto somiglianti l'un' all' altra, ci offron di siffatto giuoco ambedue quasi l'istesso momento e l'istessa azione, che consiste nell' alzar l'un' agonista la gamba dell' altro per rovesciarlo, siccome celo mostra chiaramente il quadro dell' anfora n. 8, b, ove l'atleta, che sta a destra, resupinato già molto indietro sembra cedere all' urto. Vi si osserva peraltro qualche differenza nella maniera d'impugnare l'un l'altro. Chè sull' anfora n. 10, b, l'un atleta, prendendo l'altro colla destra per il destro piede ed alzandolo, mette la manca sotto la coscia per atterrarlo con maggior forza. Laddove quel simile n. 8, b, afferrando colla manca la gamba sinistra dell' antagonista, il percuote d'un pugno colla destra all' istesso tempo, mentre in ambe le dipinture l'afferrato per la gamba fa sforzo di difendersi dall' avversario impetuoso per via di pugni dirizzati alla faccia.

Ma quanto è facile a conoscere nelle presenti pitture il genere del combattimento, altrettanto è difficile lo spiegare il maneggio singolare de' nostri pancraziasti, vale a dire, per qual motivo desso si

(1) Ved. tav. XXI, 10, b. XXII, 8, b.
(2) Ved. Fabr. agon. I, 9. Viscont. M. P. C. V, 36.
(3) Paus V, 8. (4) Paus. l. c.
(5) Ved. le ricerche di Boeckh, An. d. Inst. I, p. 165.

praticava, e qual denominazione gli si dava dagli antichi. Giachè per dilucidare pienamente la scena del pancrazio offertaci dall' artista, fa d'uopo indovinare, qual atto del giuoco le fosse preceduto, essendochè questo dovette cagionare quella singolar presa delle gambe. E fra tante pratiche usate dagli antichi nel pancrazio non sene trova, secondo il parere nostro, alcuna, la quale potesse meglio occasionare cotale azione che quella particolare maniera di urtare l'antagonista colla nocca oppure colla pianta del piede (1), i quali urti non portavansi soltanto alle gambe e alle cosce dell' avversario, ma ben ancora al ventre (2), il che dà non poca maraviglia all' Anacarsi di Luciano. Conciosiachè è facile a intendersi, che colui, il quale fu attaccato in tal modo, aveva due motivi ad impugnare la gamba alzata dell' antagonista, cioè, da un canto per frastornare la costui pedata, e dall' altro, per profittarsi della positura sbilanciata di esso. Giacchè, essendo chiaro, che colui che tira calci con alzar molto la gamba, non può stare fermamente su d'un piede, l'offeso non aveva da far altro che afferrare la gamba dell' avversario ed alzarla più in su per rovesciarlo, e tal pratica mi pare si debba riconoscere nelle pitture presenti. Ora fra tanti termini, che si davan dagli antichi ai varj maneggi del pancrazio, non saprei se alcuno ne fosse più convenevole al atto delle pitture nostre che quello di ἀνατρέπειν, il quale significa propriamente il voltar sossopra qualche cosa, e sarebbe però assai conveniente per esprimere l'idea del capavolgere, la quale doveva nascere senza dubbio dal cader un atleta, alzati i piedi, resupinamente a terra, laddove altri vocaboli usati per esprimere *l'atterrare* ci offrono un senso troppo generale per potersi adattare alla pratica singolare de' nostri pancraziasti (3).

## VI. *Del pentatlo.*

De' cinque giuochi, i quali riuniti insieme formavan il quinquerzio, la nostra pittura, omessa la corsa e la lotta, non contiene che quei tre, i quali lo caratterizzano essenzialmente, perchè questi giuochi adoperavansi soltanto nella giostra del quinquerzio, e per ciò dovean distinguerlo da tutte le altre sorte di combattimenti ginnici. Dobbiamo dunque ripetere anche, rispetto a questo quadro, ciò che osservammo già più d'una volta, vale a dire, che l'artista non ci diede una representazione specificata e compita del giuoco, ma ne accennò soltanto i tratti più significanti, per far nascere nella mente di chi li guarda l'idea del tutto. Al che fare egli era invitato parte dalla strettezza dello spazio, parte dalla scarsezza del materiale, e forse vieppiù,

(1) Philost. imag. 1, 6. Phot. v. λὰξ ἐντείνων, e λὰξ ποδὶ κινεῖν.
(2) Lucian. de gymnas. 9.
(3) Ved. Fabr. agon. 1, 10. Riguardo ai mastigofori astanti alle scene descritte del Pancrazio si vedano le osservazioni fattene nell' articolo antecedente.

da quel gusto d'una nobile semplicità, che si manifesta sempre in monumenti dello stile ieratico, a cui le anfore panatenaiche senza dubbio appartengono. I cinque giuochi che formavan il quinquerzio secondo Simonide, cioè, il salto, il corsò, la lotta, il tiro del disco e quello del dardo, non andavan neppure congiunti in uno prima di quelle età, allorchè le giostre ginniche divennero l'oggetto dell' ambizione di tutta la Grecia. Al meno il quinquerzio apparisce fra i giuochi di Olimpia non prima dell' ol. 18 (1); e che il salto, il tiro del disco e quello del dardo andavan separati in tempi anteriori, lo mostra non solamente la descrizione de' giuochi funebri di Patroclo, ed altri celebrati da Omero (2), ma vien sostenuto ancora da Pindaro, il quale, esaltando le giostre gloriose de' Dioscuri, accenna, che a' tempi di quegli eroi non esisteva ancora il quinquerzio, essendochè ciascuno di siffatti giuochi eseguivasi separatamente (3).

Il primo de' nostri pentatli sta per l'appunto saltando, e stringendo i gomiti ai fianchi porta nelle mani gli alteri, cioè, strumenti pesanti di metallo (4), de' quali i pentatli si servivan nel saltare, per pigliar meglio la mossa con tal mezzo (5). Questi alteri non ci mostrano la forma ovale, di cui Pausania fa menzione nel descriverli (6), ma rettangolare piuttosto, mentre per altro a quelli sono somiglianti in ciò, che presentano quasi la figura di un manico, a cui la mano si possa adattare comodamente. E riflettendosi a due altri passi dell' istesso autore, ove menziona gli alteri *antichi*, senza descriverli (7), non anderemo forse errati coll' amettere, che gli alteri della nostra pittura ci offrono la forma di quegli antichi, facendosi chiaro dall' uso di siffatti strumenti, che non poteva nascere gran differenza tra le loro forme. Cotali alteri, di cui facevasi uso molto vario dopo essersi perfezionata la ginnastica (8), erano, come quelli che signi-

(1) Paus. v, 8.
(2) Il. xxiii, 826, 884, sq. Odys. viii, 128. sq.
(3) Isthm. i, 35:

Οἷα τε χερσὶν ἀκοντίζοντες αἰχμαῖς
Καὶ λιθίνοις ὅποτ' ἐν δίσκοις ἵεν.
Οὐ γὰρ ἦν πεντάθλιον, ἀλλ' ἐφ' ἑκάστῳ.
Ἔργματι κεῖτο τέλος.

Ved. Dissen, explicat. ad Isthm. i, 486.

(4) Ordinariamente sembran essere stati di piombo. Lucian. de gymnas. 27. Ὑπεράλλεσθαι τάφρον εἰ δέοι ἢ εἴ τι ἄλλο ἐμπόδιον, καὶ πρὸς τοῦτο ἀσκοῦνται ἡμῖν ἔτι, καὶ μολυβδίνας χειροπληθεῖς ἐν ταῖν χεροῖν ἔχοντες.

(5) Ved. massimamente le ricerche di Welcker, Springgeræthe auf griechischen gemahlten Gefæssen; Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst, p. 239, sq.; ed ivi p. 246, il passo di Aristot. Probl. v, 8.

(6) Paus. v, 26. Cf. l'opera lodata di Welcker, p. 247, not. 8.

(7) Paus. v, 27; vi, 3.

(8) Ved. nell' opera di Welcker la spiegazione del passo di Oribasio, vi, 34.

ficavan il salto peculiare al giuoco del quinquerzio, l'attributo propiò de' pentatli, in guisa che gli artisti figuravan le loro statue con alteri nelle mani (1). E siccome lo scultore sembra aver segnalato il vincitore del quinquerzio soltanto con tal mezzo, così l'autore di un epigramma relativo a Faïllo, celebre pentatlo, non fa menzione che del salto e del tiro del disco senza far motto delle altre parti di siffatta tenzone (2). Infatti scene del quinquerzio, le quali ne rappresentano, come la nostra, trè giuochi, sono delle più rare (3), e fra tante centinaja di stoviglie si Vulcenti come Nolane non se ne trovan che pochissime fregiate di siffatte dipinture. Laddove si scorge non di rado e principalmente sul fondo di patere un solo giovane con alteri nelle mani (4), il quale non ci mostra un vincitore del quinquerzio, cio chè

(1) Paus. l. c.
(2) Schol. Aristoph. Acharn. v. 214:

Πέντ' ἐπὶ πεντήκοντα πόδας πήδησε Φάϋλλος,
Δίσκευσεν δ' ἑκατὸν πέντ' ἀπολειπομένων.

L'istesso si ha, Phot. v. ὑπὲρ τὰ ἐσκαμμένα.

(3) Fra le pitture di anfore rappresentanti giuocatori di quinquerzio sono da mentovarsi l'anfora 34 della raccolta Feoli dipinta a figure nere. Vi si vede un barbato ignudo, che tiene il dardo. Accanto di lui stà una figura sonando il flauto e vestita di abito lungo e bianco, e poi segue inginocchiato un giovane innanzi ad un barbato anche esso ignudo che tiene due dardi. Il rovescio di questo vaso presenta una scena del pancrazio; l'un agonista prende l'altro colla manca ed alza il piede destro, l'altro già vinto stà ginocchione ed alza la destra come supplicando, ed appresso è un terzo ignudo, che tiene nella mano la solita benda del vincitore. Di più l'anfora 1612, P. d. C. ci mostra due barbati, uno de' quali tiene gli arnesi da salto, ed accanto loro stà uno de' soliti ispettori di giostre, i quali chiamammo Brabeuti. Il rovescio di questo vaso contiene un gruppo di lottatori con accanto un vecchio mantellato ed un armato. L'anfora terza, la cui pittura principale è descritta nel Mus. etrusq. n. 1894, ci offre sul rovescio un discobolo, un acontista, il quale tiene il suo dardo volto in terra, ed un terzo giovane, che avvolge sulla destra una benda. Di più osservo, che pure la pittura del vaso 2170 d. R. M. B., descritta accuratamente nel Kunstblatt. 1826, n. 4., appartienea siffatto genere di rappresentazioni. Giacchè quello che tiene Eunico, non è uno scettro ma bensì un dardo, puntato, e che tutto il quadro si debba riferire a giuochi del quinquerzio, lo mostrano sì gli alteri nella mano dell' atleta appresso al quale si legge la parola καλὸς, come ancora la presenza del sonatore di flauto. Simile affatto a questa pittura è un' altra, veduta dallo scrivente a Nola, se non chè vi si scorge un discobolo invece dell' acontista.

(4) Così nell' interno delle patere 1514, 1795, 2111, e sull' esterno di 1265, P. d. C. Tutti questi alteroboli sono riguardo alla positura ed alla mossa delle braccia affatto simili a quello illustrato da Welcker nell' opera lodata, tav. 1, n. 12, salvo il disegno migliore. Invece dell' alterobolo vi si vede talvolta un discobolo, come sulla patera 1264 dell' istessa raccolta, oppure un acontista, determinato come tale da altri arredi ginnici che lo circondano. Cosi in una bella patera della raccolta Candelori sono sospesi al muro presso l'acontista due alteri ed un pallone, ed oltre di ciò una marra

alcuno potrebbe forse sospettare da' passi di Pausania poc'anzi lodati, ma bensì un palestrita, stantechè quasi tutte le pitture di patere debbon riferirsi non a giuochi pubblici, ma agli esercizi della palestra (1). A cotali rappresentazioni semplicissime sono da aggiugnersi quelle, che accennano due giuochi del quinquerzio, offrendoci un discobolo ed un acontista (2), oppure invece dell' acontista un alterobolo (3). Ai quali gruppi va unito alle volte un sonator di flauto (4), giacchè quest' istrumento si sonava durante il salto di pentatli (5).

Siegue al descritto alterobolo un acontista, il quale, alzando la gamba destra e stendendo la mano manca, come si suol fare nel lanciar fortemente qualche cosa, è in procinto di vibrar l'apotomeo, cioè, la lancia spuntata di cui facevan uso i pentatli (6). Queste aste, benchè munite di ferro verisimilmente per poterle gettar con maggior vibrazione (7), pure non sembran esser state molto pesanti, siccomè si pùo rilevare si dalla loro tenuità in pitture, come dal consiglio dato dall' Anacarsi di Luciano a Solone, cioè, di insegnar ai giovani il lanciare, ma non dar loro delle lance leggieri e tali che il vento le potesse distrarre dalla direzione loro data (8). Non ostante ciò ridondava a grand'onore anche in questo giuoco, siccome nel salto e nel tiro del disco, il sorpassare il segno, ed avvenne talvolta,

giace per terra innanzi all' atleta (ved. intorno alla marra Welcker, l. c. p. 257). E come acontista credo doversi riguardare anche il giovane ignudo nella patera 793, P. d. C. giacchè i così chiamati caratteri ai di lui piedi non altro sembran essere che due alteri schizzati un poco scorrettamente come tutta la dipintura.

(1) Che pitture di tal foggia rappresentino in vero scene del ginnasio come ne giudicò in generale già Welcker (p. 256 op. lod.), si rafferma anche rapporto alle stoviglie volcenti dagli arredi ginnici che vi attorniano le pareti, o sospesivi, come alteri, palloni e dischi, oppure appoggiati, come specialmente marre e dardi da quinquerzio. I quali ci accennano senza dubbio, che gli esercizi rappresentati non si fanno a cielo aperto, come si dovrebbero fare se fossero scene di giostre pubbliche, ma bensì in luoghi chiusi, vale a dire, negli spazi del ginnasio.

(2) Nell' intorno di una patera della raccolta Candelori, ove è da osservarsi la cappa stretta, di cui il discobolo è coperto. Di più sull' esterno della patera 563, P. d. C. giacchè i trè atleti menzionati nel Mus. etrusq. vi rappresentano un discobolo con accanto un acontista ed altro giovane ignudo.

(3) Sull' esterno della patera 1264, P. d. C. La pittura mostra da un lato due discoboli ed un alterobolo; dall' altro un alterobolo e due giovani che stanno lavandosi in un bacile.

(4) Ved. i vasi descritti nella not. 3, p. 86. Di più osservo, che in rappresentazioni palestriche invece del sonatore apparisce talvolta una sonatrice. Così sulla patera 571, P. d. C.; chè gli atleti indicati nel Mus. etrusq. vi sono due discoboli, un acontista ed un alterobolo. Cf. Welcker, op. lod. p. 266, not. 24.

(5) Paus. v, 7; 17. vi, 14.

(6) Poll. iii, 151.

(7) Pindaro lo chiama χαλκοπάραον ἄκοντα; Pyth. i, 84. Nem. vii, 104.

(8) Lucian. de gymnas. 32.

che gli emuli a chi aveva provato il valor suo con tal mezzo, concessero la vittoria senza altro, dispensando a lui gli altri esercizj del quinquerzio (1).

Per altro la mossa dell' acontista nostro non è delle comuni, tenendo per lo più siffatti atleti le aste loro o appoggiate tranquillamente al suolo, o alzate con poca vibrazione. Singolare per ciò è la rappresentazione d'un acontista nell' interno di una bella patera, veduta dallo scrivente al Ponte della Badia nel magazzino de' sign. Fossati e Campanari; vi si vede oltre un discobolo, che va alzando il disco, un' acontista, il quale tiene quasi orizzontalmente il dardo nella destra, e mette l'indice della mano manca alla punta, come soglion fare coloro che, volendo scagliare qualche cosa, prendono coll' occhio la misura della distanza del segno, dalla quale devesi regolare sì la forza come la direzione del tiro.

Il terzo de' nostri pentatli, il discobolo, sta anche esso al pari del lanciatore sul punto di scagliar il disco. Egli, fissando la manca in sul petto, abbassa la testa e tutto il petto, ritira il gomito destro all' anca, e tiene colla mano il disco volto verso il corpo, manifestandosi insieme la forte vibrazione, con che il disco n' andrà portato, dall' esser alzata la gamba destra; il che soglion fare quelli che son per gettar qualche cosa pesante a tutta forza. Corrisponde dunque in generale l'atleta nostro pure all' antica osservazione, la cui verità si approvò già dalla statua di Mirone, vale a dire, che i discoboli non possono scagliar il disco se non inchinato tutto il corpo (2). Ma singolare gli resta quell' alzare la gamba, mossa non veduta finora, quanto è la nostra che solo si mostra nella presente figura (3). Quì mi sia lecito di indicare un' altra rappresentazione di discobolo, la quale si scorge in qualche pittura relativa a esercizj della palestra. Il discobolo vi tiene il disco nella manca quasi dietro di se, e non dissimile in ciò al così chiamato discobolo di Naucide. Nella man destra egli porta un bastoncino, col quale sembra voler tracciare qualche cosa nel suolo (4). E ricordandosi, che infatti i giuocatori di disco ossia

(1) Schol. di Pind. Nem. VII, 104. Ved. però Dissen, explicat. ad Nem. pag. 434.

(2) Ved. Viscont. M. P. C. III, p. 120, sq.

(3) Considerandosi che la positura del nostro discobolo è tale da sbilanciarsi tostochè il disco sen'andrà, si fà chiaro, che egli stesso, quasi seguendo il disco, si lancierà innanzi tratto dalla vibrazione della cosa gettata. Una tale positura del discobolo nello scagliare il disco sembra accennarsi da Stazio, Theb. VI, 709:

> Erigit adsuetum dextræ gestamen — —
> — — vasto contorquet turbine, et *ipse*
> *Prosequitur.*

e non altro si volea significare forse colla frase greca: δίσκῳ ὑποφέρεσθαι, menzionata da Poll. III, 151.

(4) Sulla patera 1829, P. d. C. A questo discobolo rassomiglia assai un

alcun altro che loro assisteva, solean segnare il sito ove il disco era caduto in terra (1), onde poi poter giudicare, chi avesse scagliato al segno più lontano (2), non ci sbaglieremo forse nel sospettare, che pure il nostro discobolo stia occupato sopra un' azione simile, se non chè egli, invece di fare il segno con mezzo di saette o sassi come sembran averlo fatto i discoboli feachi, va tirando nel suolo un solchetto.

Il quarto di quattro pentatli, che formano la nostra scena, stà con due dardi in mano guardando tranquillamente gli altri trè, ed è senza dubbio anch' esso un acontista; giacchè conforme l'analogia di simili dipinture egli sarebbe mantellato e fornito di bacchetta o bastone se fosse radducho, e clamidato, se fosse soltanto spettatore. E per altro simili lanciatori con due o tre aste in mano e senza mossa si veggono non di rado in rappresentazioni palestriche, come quelli che hanno già terminato l'esercizio loro, oppure aspettano finattanto chè tocchi la lor volta.

G. AMBROSCH.

altro dipinto sull' esterno d'una patera della raccolta Candelori, se non chè la punta del bastoncino un poco innalzata meno fà riconoscere l'intenzione dell' atleta.

(1) Hom. Odys. VIII, 192:

— — Ὁ δ' ὑπέρπτατο σήματα πάντα·
Ῥίμφα θέων ἀπὸ χειρός· ἔθηκε δὲ τέρματ' Ἀθήνη.

e Stat. Theb. VI, 703:

— — Fixa signatur terra sagitta.

(2) Hom. Odys. l. l. 195:

Καὶ κ' ἀλαός τοι, ξεῖνε, διακρίνειε τὸ σῆμα
Ἀμφαφόων· ἐπεὶ οὔτι μεμιγμένον ἐστὶν ὁμίλῳ,
Ἀλλὰ πολὺ πρῶτον.

e Stat. l. l. 712:

Discus; nec dubia junctave Menesthea victum
Transabiit meta; longe super aemula signa
Consedit. —

### 6. LETTRE A M. TH. PANOFKA, SUR LES PEINTURES DES GROTTES MARZI ET QUERCIOLA, ET SUR DEUX VASES PEINTS DE LA COLLECTION DE M. DURAND.

(*Monum. de l'Instit.* Pl. XXXII, XXXIII et L.)

Monsieur,

Vous avez eu la complaisance de me communiquer les dessins coloriés que vous avez reçus des peintures qui ornent l'intérieur de deux grottes sépulcrales, découvertes en 1830 et 1831, près de Corneto, l'ancien *Tarquinii*, dans des terreins appartenant à MM. Marzi et Querciola (1); et vous m'avez fait l'honneur de m'engager à rédiger, pour les Annales de l'Institut, les diverses observations dont ces belles peintures m'ont donné lieu de vous entretenir verbalement. Je m'empresse de déférer à votre desir, sans espérer toutefois que les lecteurs des Annales accueillent mes remarques avec le même intérêt qu'elles ont paru vous inspirer.

Occupé depuis longues années de l'étude des antiquités orientales et de l'examen des rapports que paraissent avoir entre eux certains mythes de la Grèce, de la Perse et des peuples hyperboréens, je n'ai pu voir les dessins coloriés de l'intérieur des grottes Marzi et Querciola, sans être frappé du caractère asiatique ou oriental qu'ils présentent dans quelques-unes de leurs parties, caractère qui ne semble pas avoir été remarqué par MM. Ruspi, Manzi et Fossati, ni par M. Gerhard, lui-même, pour qui d'ailleurs ces belles et riches compositions ont été l'occasion de proposer des explications aussi savantes qu'ingénieuses. Il est peut-être permis de croire qu'une semblable observation n'aurait échappé, ni à cet habile archéologue, ni à MM. Ruspi, Manzi et Fossati, si, en jugeant ces peintures sous le rapport du style, ils ne s'étaient tous trou-

(1) Voy. *Bulletino*, 1830, pag. 231 et suiv.; 1831, p. 81 et suiv. — *Annali*, 1831, vol. III, pag. 312 et suiv. — *Monum. d. Inst. tav.* XXXII et XXXIII.

vés préoccupés d'une idée qui s'offre naturellement à l'esprit, lorsqu'on est appelé à prononcer sur des monumens antiques attachés au sol même de l'ancienne Etrurie; c'est à savoir, qu'il convient d'attribuer à l'imitation du style tyrrhénien et à l'influence étrusque des localités, le style mixte et les particularités étrangères à l'art grec qui se rencontrent quelquefois dans les monumens de cette catégorie.

Les peintures qui couvrent les parois latérales de la grotte Marzi (1) ont principalement attiré mon attention. En examinant les danses mystiques qu'elles représentent, le souvenir des danses que j'ai vu exécuter en Perse et en Turquie, soit dans les cérémonies religieuses, soit dans les fêtes particulières, ce souvenir, dis-je, s'est offert à ma mémoire avec des traits caractéristiques, qui ont singulièrement fortifié la première impression générale que m'avaient fait éprouver ces peintures. Quelque préparé que je fusse, par des observations antérieures, à retrouver des traces d'usages asiatiques dans des représentations que je devais, avec M. Gerhard, rapporter au culte de Bacchus, je n'ai pu cependant me défendre de quelque surprise en reconnaissant ici ces mêmes attitudes, ces mêmes mouvemens, ces mêmes particularités de costume qui avaient si souvent excité ma curiosité au milieu des fêtes de l'Orient. Cette remarque s'applique, en général, aux six danseuses des peintures de la grotte Marzi (2) et aux deux danseuses de la grotte Querciola (3), mais plus particulièrement encore à la figure qui est placée à l'extrémité droite d'une des parois intérieures de la première de ces deux grottes (4). Cette figure reproduit avec une similitude parfaite les poses les plus habituelles des danseurs et danseuses de Perse. La tête jetée en arrière, la face tournée vers le ciel, ainsi que la paume des mains; les cheveux épars, longs et touffus; l'inflexion du buste et des hanches, le mouvement des bras, des cuisses et

(1) Voy. *Monum. d. Inst. tav.* XXXII.

(2) *Loc. supr. cit.*

(3) *Ibid. tav.* XXXIII. B. F. C.

(4) *Ibid. tav.* XXXII, *partie supérieure.*

des jambes; la pointe des pieds posée en dedans, sont autant de caractères propres à la danse persane; et ces mêmes caractères, nous les retrouvons tous ici. Vous comprendrez facilement, monsieur, qu'ils ne se soient pas effacés de la mémoire d'un européen aussi peu accoutumé que je l'étais, en arrivant en Perse, à voir exécuter des danses avec des mouvemens et des poses semblables à ceux qu'exécute la danseuse qui, sur les peintures de la grotte Marzi, vient de me servir de point de comparaison. Je pourrais, au reste, invoquer avec confiance le témoignage de toutes les personnes qui ont séjourné en Perse, et celui d'un grand nombre de dessins coloriés, persans ou indiens que j'ai eu l'occasion de voir, soit en Asie, soit en Europe, et qui représentent des danses nationales.

Les costumes des six danseuses de la grotte Marzi n'attestent pas moins une origine orientale que leurs attitudes et leurs mouvemens. Et d'abord, qu'il me soit permis de rappeler ici qu'une des particularités remarquables du costume des femmes, dans tout l'Orient, est l'usage où elles sont de placer leur ceinture sur les hanches, et de ne point soutenir leur gorge. Il résulte de cette coutume, que les seins descendent promptement jusqu'à la ceinture; et cet effet est si impatiemment desiré, que les Persanes, par exemple, non contentes de l'influence qu'exercent sur cette partie du corps, la chaleur du climat et l'usage journalier des bains de vapeur, ont grand soin, mariées ou non, de tirer leurs seins chaque jour, jusqu'à ce qu'ils aient atteint la place que je viens d'indiquer. Les peintures des grottes de Corneto nous montrent des danseuses qui avaient, comme les femmes de la Perse moderne, obtenu le même résultat, soit par ce dernier procédé, soit par l'effet inévitable de l'abaissement de leurs ceintures jusqu'aux hanches. Les seins de ces danseuses sont même tellement bas ou affaissés, qu'on ne peut en retrouver ici aucune trace; tandis que sur les parties de ces grottes où des personnages sont peints avec un costume indubitablement grec, le dessinateur a eu soin d'indiquer les seins des femmes par des traits qui laissent à cette partie du corps la forme et la place que la nature lui a données.

La coupe de l'espèce de tunique que portent les danseuses de la grotte Marzi, la longueur des manches, la manière dont elles sont attachées à la tunique, l'agencement des écharpes, la forme de l'espèce de jupon qui est fixé sous la ceinture, les chaussures très couvertes et brodées, sont autant de particularités que l'on retrouve dans le costume des bayadères persanes. Je ne puis me rappeler, en ce moment, si la couleur amaranthe, qui se reproduit avec une intention marquée dans l'habillement des danseuses de nos peintures, est habituellement affectée, en Perse, aux femmes de cette profession. Mais ce que je ne saurais avoir oublié, c'est que l'amaranthe est la couleur nationale des Persans. Quant aux tissus brodés et transparens qui font partie du costume des danseuses de la même grotte, vous penserez probablement avec moi, monsieur, qu'on ne peut leur attribuer une origine grecque, et que je suis fondé à les considérer comme des mousselines brodées ou brochées, de l'espèce de celles dont les dames persanes font un grand usage pour leur habillement, et qui, de temps immémorial, se fabriquent dans l'Inde. Les bordures de couleur, qui ornent les espèces d'écharpes ou de manteaux flottans que portent quelques-unes de ces mêmes danseuses, ces bordures, dis-je, ne sauraient appartenir à l'art grec et nous révèlent également une origine orientale.

Je ne passerai pas non plus sous silence, monsieur, quelques circonstances qui, sur les peintures dont je vous entretiens, me paraissent fournir de nouveaux indices des rapports qui existaient entre le culte de Bacchus, celui de Jupiter-Sabasius, et ceux de Vénus-Uranie, d'Ormuzd et de Mithra. Telle est, par exemple, la présence simultanée, dans un même tableau (1), du lierre, du myrte et du lotus ou nymphaea bleu. Le lierre, comme personne ne l'ignore, fut spécialement consacré à Bacchus chez les Grecs; mais ce qui n'a peut-être pas encore été remarqué, c'est que sur plusieurs médailles de l'Asie-

(1) *Monum. d. Inst.* tav. XXXII.

Mineure, dites *incertaines de Cilicie* (1), on reconnaît la feuille de lierre, avec un pampre de vigne ou une grappe de raisin parmi les symboles qui accompagnent la représentation d'une divinité assise, que l'on n'a pas hésité à prendre pour Jupiter; et qui me paraît être le *Jupiter-Sabasius* des Phrygiens et de quelques autres peuples de l'Asie-Mineure. Avant d'achever cette lettre, j'aurai l'occasion de revenir sur ce point, et de vous indiquer quelques-uns des rapports intimes qui durent exister entre ce Jupiter-Sabasius, Bacchus, Ormuzd et Mithra.

Le myrte était un des symboles propres aux initiations, selon la remarque judicieuse de M. Gerhard (2); et s'il fut un des attributs de Bacchus, comme le prouvent le témoignage des peintures de nos deux grottes et un passage connu d'Aristophane, commenté par son Scholiaste (3), il n'est pas moins constant que ce symbole appartenait aussi au culte de Vénus et à celui d'Ormuzd (4). On doit supposer qu'il en fut de même à l'égard du lotus ou nymphaea bleu; et c'est ici le cas de vous rappeler, monsieur, que j'ai retrouvé cette plante symbolique sur des monumens figurés, que peuvent revendiquer à-la-fois les mystères de la Vénus-Uranie des Assyriens et les mystères de Mithra. Les livres religieux des Perses disent textuellement que le nymphaea est consacré à Aban; et cet Ized est la manifestation de Mithra comme génie de l'eau. (5)

Les peintures de la grotte Marzi, en nous montrant plusieurs colombes parmi les animaux qui sont représentés sur les parois où l'on voit réunis le lierre, le myrte et le lotus, nous fournissent encore un exemple non moins remarquable des nombreux rapports auxquels j'ai déjà fait allusion. Un passage souvent cité d'Artémidore (6), plusieurs monumens grecs, et

(1) Voy. Mionnet *Descript. de méd. antiq.* t. III, p. 667, n$^{os}$ 670, 671, 672 et 673; et p. 668, n$^{os}$ 677, 678, 679 et 680.

(2) *Loc. cit.* pag. 340.

(3) Aristoph. *Ran.* 329 *sqq. ibiq. Scholiast.*

(4) Voy. *Z. A.* tom. II, pag. 100.

(5) *Ibid. Boun-Dehesch*, pag. 407.

(6) *Oneirocrit.* II, 20. pag. 174. *ibiq. Reiff.* p. 350. *Lips.* 1805. 2 vol. in-8°.

les doctes observations de quelques archéologues (1) nous avaient déjà appris, en effet, que la colombe, symbole de Vénus chez les Assyriens et chez les Grecs, était aussi consacrée à Bacchus; et vous me permettrez bien, monsieur, d'observer ici que dans un ouvrage encore inédit, mais qui a été soumis, en 1825, au jugement de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, je crois avoir mis hors de doute que cet oiseau fut un des emblèmes les plus fréquemment employés, sur les monumens anciens de la Perse, pour représenter Mithra.

Avec les colombes, nous voyons, sur nos peintures, plusieurs autres animaux qui, placés ici en rapport avec les plantes sacrées dont je viens de parler, avaient sans doute aussi une acception symbolique; je dois renoncer, monsieur, à vous en entretenir, leur petitesse et la négligence avec laquelle ils ont été représentés, ne m'ayant pas permis d'en constater positivement l'espèce. Je crois cependant reconnaître un lièvre au pied de l'arbre fantastique qui est chargé de fleurs bleues de lotus (2); et vous me saurez peut-être gré d'ajouter que des observations faites sur des monumens orientaux que je me propose de publier, m'autorisent à considérer cet animal comme un symbole funéraire qui fut commun aux Assyriens, aux Perses, aux Grecs et aux Romains.

Ce n'est probablement pas sans intention que, sur les tableaux de la grotte Marzi, on avait réuni des oiseaux et des arbres sacrés. Une semblable réunion se rencontre habituellement sur les monumens antiques de l'Orient; et ces objets me paraissent y être les symboles de la vie spirituelle ou de la vie immortelle, si je ne me fais pas illusion sur leur véritable acception. Sans entrer ici dans des détails que ne comportent ni la forme, ni l'étendue d'une lettre, je me bornerai, monsieur, à exposer en peu de mots quelques considérations générales sur ce point important.

(1) Boettiger. *archæolog. Mus.* I, pag. 96 et 97. — Creuzer. *Symbol.* III, pag. 191, pag. 518 et suiv.

(2) *Monum. d. Inst.* tav. XXXII.

Dans le système religieux des Perses, les oiseaux, soit parce qu'ils habitent les régions supérieures, les régions les plus éloignées de la terre et les plus voisines du soleil, soit par d'autres raisons encore que j'expliquerai ailleurs, ont été choisis pour être à-la-fois les emblèmes des dieux eux-mêmes, et les symboles des grades auxquels, dans les mystères, se rattachait l'idée d'une assimilation à des divinités de divers ordres, ou, en d'autres termes, l'idée d'une véritable apothéose. Ces êtres privilégiés, représentant des dieux, ou messagers des dieux, doivent donc, par leur présence sur les monumens orientaux, indiquer que les scènes dans lesquelles ils interviennent, appartiennent à un ordre de choses autre que l'ordre terrestre, et qu'elles nous transportent soit dans une région intermédiaire entre le ciel et la terre, soit dans la région céleste, séjour des bienheureux, séjour réservé aux âmes devenues *pures et lumineuses*, selon les expressions des livres zends.

Les arbres, sur ces mêmes monumens, sont encore, comme les oiseaux, des emblèmes de la vie immortelle, mais avec une acception plus générale, et, en même temps, plus précise; car dans la langue zende, le mot *orouere*, arbre (1), signifie aussi *âme* ou *vie;* et ce double sens est parfaitement en rapport avec la composition des sujets au milieu desquels est placé l'arbre ou le rameau sacré des initiations aux mystères. Ici, au-dessus de ce symbole de la vie immortelle, se trouve constamment la colombe à ailes éployées, emblème de Mithra, roi des vivans et des morts, juge et conducteur des âmes, etc.

C'est probablement par une conséquence naturelle de l'acception symbolique attribuée aux arbres sacrés, que ceux-ci furent choisis parmi les espèces qui, telles que le myrte, le cyprès, le pin, le laurier, portent un feuillage qui reste vert dans toutes les saisons, ou produisent des sucs dont la nature

(1) C'est de ce mot *orouere* (*urvara*, selon la leçon de MM. Rask et E. Burnouf) que s'est formé le latin *arvor*, *arbor*. Cette dernière remarque appartient à Anquetil.

inflammable pouvait aussi rappeler l'idée de la vie immortelle, en rappelant celle du feu, *germe éternel de la vie*, selon la doctrine du Zend-Avesta. J'ajoute qu'en Perse, où tant d'usages anciens n'ont pas cessé d'être pratiqués, certains arbres, et surtout ceux qui sont placés près des sources, reçoivent encore, de nos jours, une espèce de culte, que tolère la religion musulmane, et dont une des principales obligations est celle de suspendre aux branches de ces arbres, des morceaux d'étoffes de couleur quelconque, auxquels les passans les moins superstitieux se gardent bien de toucher (1). Je ne sais, monsieur, si vous jugerez que cette coutume mérite d'être rapprochée d'une particularité dont l'explication semble avoir embarrassé MM. Manzi, Fossati et Gerhard; je veux parler des écharpes de couleurs diverses que, sur les peintures de la grotte Marzi, on voit suspendues aux branches des arbres sacrés devant lesquels s'exécute une danse mystique.

Les explications succinctes dans lesquelles je suis entré au sujet de l'acception symbolique des arbres et des oiseaux vous feront, je n'en doute pas, apercevoir plus d'un rapport entre certaines coutumes religieuses de la Perse, de la Grèce et de l'Italie. Mais laissant de côté cette dernière considération, je n'en suis pas moins disposé à croire, je vous l'avouerai, que mes observations sont applicables à l'explication de peintures qui, tout en appartenant aussi indubitablement à l'art grec que celles des tombeaux de Corneto, m'ont déjà donné lieu de vous faire remarquer plusieurs particularités dont chacune nous a révélé une origine orientale, ou tout au moins une communauté bien remarquable d'usages et d'idées entre les peuples de la Grèce, de l'Étrurie et de l'Orient. Une semblable présomption de ma part vous paraî-

(1) On peut consulter, sur le culte des arbres chez les Persans, plusieurs observations curieuses que sir William Ouseley a réunies dans le paragraphe IX de l'appendice qui termine le premier volume de son ouvrage intitulé : *Travels in various countries of the East, more particularly Persia*.

tra peut-être d'autant moins difficile à excuser, que vous avez probablement pressenti déjà que j'arriverais, par cette voie, à des résultats absolument conformes, quant à l'interprétation des scènes peintes sur les parois latérales des grottes de Corneto, à l'explication qu'en a donnée M. Gerhard (1), dont l'opinion s'est formée cependant d'après des considérations d'un autre ordre.

J'aurais aussi quelques remarques à faire sur l'espèce d'échiquier que l'on voit au dessus des deux peintures latérales de la grotte Marzi, et où chaque rangée nous offre douze petits parallélogrammes, et quatre divisions formées par la répétition successive, et dans le même ordre, de trois parallélogrammes coloriés en blanc, en bleu et en rouge. Mais il faudrait, pour faire comprendre ici les idées symboliques de l'Orient, qui pourraient servir à l'interprétation d'une pareille disposition, et pour établir le rapport de ces mêmes idées avec le système polychrôme que les Grecs et les Romains appliquèrent aux temples, souvent aux statues et aux bas-reliefs, il faudrait, dis-je, me livrer à des considérations dont le développement m'entraînerait beaucoup trop loin. Une discussion de cette espèce trouvera plus convenablement sa place dans l'ouvrage où vous savez que j'ai essayé d'exposer les véritables bases du système symbolique des Perses.

Je préfère profiter de la place qui m'est accordée ici, pour vous entretenir quelques instans, monsieur, d'un vase peint, inédit, sur lequel j'ai observé plusieurs particularités qui me semblent pouvoir concourir, avec les peintures des tombeaux de Tarquinii, à établir d'une manière évidente l'origine orientale de certaines formes du culte de Bacchus chez les Grecs, et la fusion des idées grecques dans ce même culte. Ce vase, d'une admirable exécution et d'une conservation parfaite, se trouve dans la riche et précieuse collection de M. Durand qui, avec l'obligeance que vous lui connaissez, a bien voulu

(1) *Annal.* 1831, t. III, p. 321 et 350.

me permettre d'en publier ici le dessin (1) et la description.

Sa forme est celle à laquelle vous avez appliqué la dénomination d'*arybállos* (2). Le fond de ce vase (3) est noir, les ornemens et les figures sont peints en rouge; celles-ci, de même que plusieurs accessoires, sont rehaussées d'or en bosse. Le sujet offre la représentation de la marche triomphale de cette divinité que les antiquaires sont convenus d'appeler le *Bacchus indien.* Ce dieu est assis, sur une housse brodée, entre les deux bosses d'un dromadaire (4) qui marche de gauche à droite, ou de l'occident vers l'orient; il a les pieds appuyés sur une espèce d'étrier dont la forme est celle d'un *scabellum;* il tient de la main gauche un sceptre terminé par une boule en or; et il fait avec le bras droit un geste en arrière, comme s'il voulait ordonner aux quatre personnages qui le suivent de s'arrêter, ou de cesser de faire résonner leurs instrumens. La tête dessinée de profil est barbue, tournée de gauche à droite, et ornée d'une coiffure qui a la plus grande analogie avec le *bonnet phrygien*, et dont les appendices inférieurs tombent sur l'oreille, le cou et la poitrine, comme on l'observe sur plusieurs autres monumens où sont représentés des personnages qui portent le vrai bonnet phrygien. Le dieu est vêtu d'une tunique parsemée d'étoiles, de petits fleurons, et ornée, sur le devant, d'une longue bande

(1) *Monum. d. Inst.* tav. *L. A.*

(2) *Recherch. sur les noms des vases grecs*, pag. 35, pl. V, n° 95. — *Monum. d. Inst.* (*vasi volcenti*), tav. XXVII, n° 59.

(3) Il a neuf pouces de haut, sur six pouces de large, dans son plus grand diamètre.

(4) En désignant ici cet animal sous le nom de *dromadaire*, je me conforme à l'usage généralement reçu; mais il convient de dire que les naturalistes appellent *camelus dromedarius* (L.) le *chameau à une seule bosse*, dont l'espèce, tantôt lourde dans ses formes, tantôt légère et propre à la course, s'est répandue de l'Arabie dans une grande partie de la Perse, de la Syrie et du nord de l'Afrique; tandis qu'ils donnent le nom de *camelus bactrianus* (L.) au *chameau à deux bosses*, qu'ils regardent comme *originaire de l'Asie centrale* (Cuvier, *Règne animal*, tom. I, p. 250), et qui est beaucoup moins commun que le premier dans les provinces méridionales de l'Asie.

brodée en échiquier; dans le bas, d'une grecque; et, dans le haut, d'une broderie formant autour du cou une espèce de collier qui rappelle la coupe et les ornemens des *stoles* brodées des anciens rois de Perse. Une ceinture couverte d'ornemens bosselés en or sert à lier cette tunique qui ne descend que jusqu'aux genoux, et qui tombe sur un pantalon absolument façonné comme l'anaxyride du costume que les monumens romains attribuent à Mithra et à des personnages phrygiens ou barbares. Ce pantalon se lie ici, de même que sur la plupart de ces monumens, à une chaussure de forme orientale, et il est orné de broderies ou de fourrures disposées en zig-zag, comme celles des anaxyrides de Pâris et des Amazones sur plusieurs vases peints (1). Autour du dromadaire sont rangés neuf personnages dont sept portent une coiffure et une tunique analogues à celles de Bacchus. Leurs anaxyrides et leur chaussure ne diffèrent en rien de celles du dieu lui-même. Le premier et le septième de ces personnages asiatiques sont représentés avec une barbe et placés respectivement aux deux extrémités du tableau, de manière à se faire face et à comprendre entre eux, comme dans un cercle ou une ellipse, Bacchus et tout le reste du cortège. Leur attitude mérite d'être remarquée: ils tiennent les deux bras élevés et le corps en équilibre sur la pointe des pieds, sans que cependant, on puisse décider si cette pose doit indiquer qu'ils exécutent une danse mystique. Les cinq autres figures asiatiques me paraissent être des femmes, et sont disposées de la manière suivante : la première porte et pince une cithare de l'espèce appelée *phorminx ;* les cornes et les boules qui terminent la barre transversale de cet instrument sont dorées; la seconde, placée immédiatement derrière le dromadaire, tient des deux mains un flambeau allumé dont la flamme est aussi peinte en or; la

(1) J'ajoute, d'après le témoignage d'un bas-relief romain et d'un cône persépolitain, tous deux inédits, que l'usage des anaxyrides brodées fut également commun à Mithra et aux initiés qui avaient été promus à c grades mithriaques.

quatrième marche en avant du dromadaire, le conduisant par un licol et tenant, de la main gauche, un bâton qui achève de rappeler les fonctions d'un chamelier de l'Orient; la cinquième et la sixième se voient sur un plan plus élevé, et portent, l'une, un éventail de forme demi-circulaire qu'elle présente à Bacchus; l'autre, une lyre heptacorde, semblable à celle dont l'invention est attribuée à Mercure. Les deux figures de femme qui, avec les sept personnages asiatiques, dont je viens de parler, complètent le cortège de Bacchus, se distinguent de ceux-ci par la forme de leur costume, aussi bien que par le *tympanum* qu'elles tiennent chacune de la main gauche; la première est vêtue d'une longue tunique plissée et non brodée, mais à manches pareilles à celle du dieu lui-même; la deuxième nous montre une tunique longue et plissée, mais sans manches ni broderie; l'une et l'autre ne portent ni bonnet phrygien, ni anaxyride. L'arrangement de leurs cheveux, la forme de leurs vêtemens et de leur chaussure, rappellent enfin des coutumes grecques, et forment un contraste singulier au milieu d'un tableau dont tous les autres détails appartiennent évidemment aux mœurs et au costume des peuples de l'Orient.

Une pareille représentation mérite, à tous égards, de nous arrêter quelques instans. Elle nous offre le premier exemple, je crois, d'une composition peinte sur un vase grec avec l'intention manifeste d'imprimer un caractère oriental non-seulement aux détails, mais à l'ensemble même du sujet. Avant de rechercher quelle est l'idée générale qui domine dans cette riche conception, je juge utile cependant, monsieur, d'appeler votre attention sur quelques-unes des particularités qu'elle nous présente.

La monture de Bacchus et plusieurs autres circonstances nous indiquent, dès le premier coup-d'œil, que le lieu de la scène est une des contrées de l'Orient. Mais si nous examinons attentivement les détails des costumes, si nous les comparons avec ceux des personnages reconnus pour être d'origine phrygienne sur un grand nombre d'autres monumens, si nous avons égard à la présence du *tympanum*, nous serons inévi-

tablement conduits à reconnaître que cette contrée doit être la Phrygie, ou, tout au moins, un des pays voisins qui furent soumis aux Phrygiens (1).

Un autre vase de la collection de M. Durand nous fournira de nouvelles preuves à l'appui de cette opinion. Ce monument, bien inférieur d'ailleurs sous le rapport de l'art et du sujet, à l'aryballos que je viens de décrire, est figuré ici pl. L. B. et appartient, par sa forme, à ceux que vous avez nommés *hydrisques panathénaïques* (2). Deux figures seulement ornent les deux faces opposées de ce vase (3); elles sont tracées en rouge sur un fond noir. La première, comme le Bacchus de l'aryballos, a pour monture un dromadaire (4) marchant de gauche à droite, ou de

(1) Une médaille d'Apamée de Bithynie nous offre un autre exemple d'un Bacchus barbu, et vêtu à l'orientale. Ici, autant du moins qu'il est permis d'en juger d'après la mauvaise figure publiée par Froelich (*Adpend.* II *novis.* tb. I, fig. 5), cette divinité, au lieu d'être coiffée du bonnet phrygien, porte une tiare évasée dans le haut et cannelée, du genre de celles qu'on voit sur plusieurs bas-reliefs de Persépolis.

(2) *Recherch. s. les vérit. noms des vases grecs*, pl. I, n° 10.

(3) Il a six pouces de haut, et quatre pouces, huit lignes de large dans son plus grand diamètre.

(4) Cet animal se rencontre bien rarement, je crois, sur les monumens. Je n'en connais pas d'autres exemples à citer que les deux vases de M. Durand. Mais le chameau à une seule bosse a été plus fréquemment représenté. On voit ce quadrupède sur un bas-relief du Musée royal de Naples (Gerhard und Panofka, *Neapels Antiken*, p. 133, n° 499), et il se trouve ici en rapport avec une tête de satyre, personnage dionysiaque. Une pierre gravée nous offre le Soleil sous forme humaine, tenant un fouet de la main gauche, monté sur un chameau qui est précédé d'un bélier et suivi d'un coq. Un autel allumé est placé entre les jambes mêmes du chameau. Cette intaille, dont je ne puis au reste garantir l'authenticité, n'ayant pas vu l'original, a été publiée par Raspe, d'après un soufre de Stosch, dans le catalogue des empreintes de Tassie (tom. I, pag. 217, n° 3102). Sur une pâte antique, qui a appartenu à feu M. Townley, on reconnaît un chameau monté par un Amour (*ibid.* p. 397, n° 6760). Le Musée royal de Paris possède un bas-relief qui représente un génie ailé monté sur le même animal. Il a été trouvé à Alexandrie-Troas, et publié par M. Lechevalier, dans son *Voyage de la Troade*, pl. II (voyez aussi *Col. Ch. cat.* 106). M. le comte de Clarac, en parlant de ce monument dans sa *Descript. des Ant. du Mus. R.* (n° 673), rappelle que l'on voit

l'occident vers l'orient. La tête est tournée dans le même sens; elle est imberbe et ornée d'un bonnet phrygien. Le corps est enveloppé dans une ample draperie qui, ne recouvrant pas la partie inférieure des deux jambes, nous permet de constater que ce personnage porte une anaxyride et une chaussure semblables à celles du Bacchus que représente le vase précédent. La seconde figure est celle d'un jeune homme imberbe, debout, enveloppé dans un grand manteau, et appuyé sur un bâton; sorte de sujet de remplissage qui se rencontre souvent sur les vases peints, et qui, n'ayant ici, comme ailleurs, qu'un rapport très indirect avec le sujet principal, ne doit pas nous arrêter davantage. Il n'en est pas de même du personnage monté sur un dromadaire. Celui-ci nous offre tant d'analogie avec le Bacchus de l'aryballos, que nous ne pouvons méconnaître ici l'intention qu'avait eue l'artiste grec de représenter Jacchus ou le *Liber pater*, avec le costume particulier qui lui était attribué par certaines traditions religieuses ou par des monumens plus anciens. Je passerai sous silence, monsieur, les rapprochemens qu'il y aurait à faire entre cette figure et celles d'Atys et de Mithra, telles que nous les voyons représentées sur les monumens romains. Mais je ne crois pas devoir me dispenser de rappeler ici que le bonnet phrygien et les anaxyrides ne furent pas seulement affectés à Atys, à Mithra, aux princes de la famille royale de Troie et aux amazones, mais aussi à plusieurs divinités qui obtinrent un culte particulier dans quelques parties de l'Asie-Mineure, voisines de la Phrygie. C'est ainsi que le dieu *Men* ou *Lunus* est constamment représenté avec un bonnet phrygien et des anaxyrides, et que sur une médaille du cabinet du roi, au type de Commode et frappée à Trapezopolis de Carie, on voit Apollon ou le Soleil placé devant un cheval et la tête coiffée d'un bonnet phrygien radié (1);

dans la collection des bronzes d'Herculanum (t. I, p. 120), un chameau harnaché à-peu-près comme celui du Musée de Paris; ce qui porte à cinq le nombre des représentations de cette espèce que ma mémoire me permet de citer en ce moment.

(1) Voy. Vaill. *Numism. græc.* p. 75. — Mionnet, *loc. cit.* t. III, p. 389,

tandis qu'une autre médaille, du même cabinet et au même type, mais frappée à Juliopolis de Bithynie, représente le buste de Diane ou de la Lune également coiffée d'un bonnet phrygien (1).

Après avoir constaté, monsieur, que deux peintures grecques antiques nous représentent Bacchus dans ses deux âges mythologiques, vêtu d'un costume phrygien, il me reste à vous montrer comment dans son ensemble le sujet de l'aryballos de M. Durand se rattache aux systèmes religieux de l'Orient.

Bacchus nous apparaît ici, en effet, entouré de neuf personnages dont nous verrons, plus loin, que l'idée ne pouvait être revendiquée par la Grèce. Au premier abord, on serait tenté, j'en conviens, de les prendre pour les neuf muses, et de faire valoir à l'appui de cette opinion, soit la considération que fournit ici une identité de nombre, soit le témoignage des monumens et des traditions qui, chez les Grecs, nous montrent les muses servant de cortège à Bacchus. Mais dans ce cas, on ne tiendrait aucun compte du costume asiatique de sept des personnages en question, non plus que du caractère viril de deux d'entre eux; et si nous pouvions passer condamnation sur deux points aussi importans, il nous resterait encore l'avantage décisif d'avoir à faire observer que chez les Grecs, les muses passaient pour être originaires du pays des Thraces; et qu'en les donnant pour compagnes à Bacchus, divinité dont le culte avait eu tant de peine à s'établir en Grèce, les mythologues confirmaient, par là même, l'opinion qui attribuait aux muses une origine étrangère. A défaut des traditions qu'il faudrait

n° 495. — Ces deux numismates ont désigné sous le nom de *Lunus* la divinité que représente le revers de cette médaille, sans tenir compte des rayons solaires qui sont ajoutés ici au bonnet phrygien.

(1) Voy. Vaill. *loc. cit.* p. 69. — Mionnet, *loc. cit.* t. II, p. 446, n° 186. — Je regrette de me trouver encore ici en opposition avec deux autorités aussi respectables; mais je ne puis me dispenser de faire observer que le buste, auquel les ouvrages cités appliquent le nom de *Lunus*, est bien certainement celui d'une femme.

demander aux Thraces eux-mêmes, il est donc plus naturel de chercher le type de la représentation que nous avons sous les yeux, dans une des conceptions qui appartiennent aux nations de l'antique Orient. Mais, afin de ne pas courir le risque de nous égarer dans cette recherche, il convient, je crois, monsieur, de remarquer préalablement que la barbe et les autres formes qui donnent ici à Bacchus tous les signes caractéristiques de l'âge viril, excluent l'idée de *fils* qui se présente assez généralement à notre esprit lorsque nous rencontrons ce nom. C'est indubitablement avec le double caractère de *père* et *créateur*, que l'aryballos de la planche L. A. nous offre les traits de cette divinité. En partant de ce point de vue, nous nous trouvons conduits à observer que, dans les livres zends, Ormuzd, *père* et *créateur*, est représenté sur le Gorotman, l'Olympe des Perses, ayant à ses côtés Mithra, et entouré tantôt de sept, tantôt de neuf (1) personnages, les uns mâles, les autres femelles, que ces livres appellent les *amschaspands*, c'est-à-dire, les *immortels et excellens*, et auxquels il faudrait ajouter encore, pour avoir le tableau complet de cette cour céleste, plusieurs autres personnages dont je crois inutile de rapporter ici les noms. Une conception analogue semblerait se montrer aussi dans les livres sanscrits, qui donnent pour compagnes à Crischna, les neuf *gopis* ou bergères. Mais l'idée de *père* ne domine point ce mythe pastoral, et Crischna, dans le système religieux des Indiens, paraît trop évidemment avec le caractère de *fils* et de dieu pasteur, pour que nous ne devions pas nous arrêter au point de comparaison que nous fournissent les sept ou les neuf amschaspands d'Ormuzd.

Les attributions de ceux-ci présentent la plus grande analogie avec celles que les traditions mythologiques de la Grèce assignaient aux neuf muses. Les amschaspands du Zend-Avesta sont frères et sœurs et appelés fils et filles d'Ormuzd, de même que les neuf sœurs sont réputées filles de Jupiter, divinité dont le culte, chez les Grecs, offre tant d'autres rapports avec

(1) Je reviendrai, plus loin, sur cette alternative de nombre.

celui d'Ormuzd (1). Remarquons encore que le nom de *Bahman* (2), l'un des amschaspands qui joue le rôle le plus important, et que je considère comme la manifestation d'Ormuzd dans ses fonctions de roi du ciel fixe ou du firmament, signifie en zend le *ciel pur* ou le *ciel excellent* (3), tandis que l'une des neuf muses porte, dans la mythologie grecque, le nom d'*Uranie* (Οὐρανία), que les latins ont rendu par le mot *cœlestis*.

Il est permis de supposer qu'une conception plus analogue au mythe des neuf amschaspands mâles et femelles qu'à celui des neuf muses, toutes femelles, devait se retrouver aussi dans l'ancien système religieux de la Phrygie. Cette contrée fut, à une époque dont la haute antiquité ne saurait être contestée, le siège d'une institution célèbre que son nom seul nous autorise à considérer comme ayant été fondée en l'honneur de Jupiter Sabasius. Plus tard, le culte de Bacchus et celui d'Ormuzd et de Mithra vinrent se réunir dans les Sabasies au culte de cette divinité. Une antique tradition, que nous a conservée Pausanias, et sur laquelle je reviendrai tout-à-l'heure, semblerait indiquer que la première de ces deux fusions remonte à l'époque de la fondation de Troie par Dardanus. La seconde, celle du culte d'Ormuzd et de Mithra avec les Sabasies, peut sans difficulté, je pense, être attribuée à la domination des Perses sur l'Asie-Mineure, depuis la conquête de Cyrus; mais, quoique les historiens de l'antiquité se taisent sur ce dernier point, l'alliance des trois cultes n'en reste pas moins un fait constant, qu'il est facile de prouver par des témoignages authentiques, et qui nous permet de supposer qu'antérieurement il existait des rapports nombreux entre les attributions et les mythes de chacune des divinités que je viens de nommer.

Le surnom de Sabasius donné à Jupiter et à Bacchus par

(1) Un des rapprochemens les plus importans à signaler est, sans doute, cette double circonstance, qu'Ormuzd et Jupiter sont tous deux fils du *Temps*, et fils d'un père qui dévore ou *absorbe* ses enfans.

(2) *Vohou-man*, en zend.

(3) Ou, dans l'acception métaphysique, *l'intelligence pure*, *l'intelligence excellente*.

les textes ou par les monumens lapidaires; plusieurs traditions bien connues des archéologues; le costume phrygien de Bacchus et de Jacchus sur les deux vases que j'ai décrits; la présence, sur l'un de ces vases et sur les peintures des grottes de Corneto, de certains instrumens propres aux cultes d'origine phrygienne; les médailles de l'Asie-Mineure qui attribuent à Jupiter deux symboles, le lierre et le pampre de vigne, que nous retrouvons partout dans le culte de Bacchus, sont autant de particularités ou de faits qui concourent, j'ose le croire, à justifier suffisamment mes propositions en ce qui concerne Jupiter Sabasius et Bacchus Sabasius. Celle qui est relative à Ormuzd et à Mithra se fonde à-la-fois sur la considération de l'identité des fonctions et des symboles propres à Ormuzd et à Jupiter; sur l'observation importante que dans le système religieux des Perses le culte d'Ormuzd est inséparable de celui de Mithra; et enfin sur l'explication que j'ai donnée ailleurs (1) de la formule sacramentelle NAMA. SEBESIO, qui fut employée dans les mystères de Mithra. Cette explication, qui me semble avoir obtenu l'assentiment du plus grand nombre des archéologues, nous montre que chez les Phrygiens l'idée d'Ormuzd se confondait avec celle du Sabasius de leurs mystères, et que le culte de Mithra avait fait alliance avec les Sabasies, sans cesser d'être réuni et subordonné à celui d'Ormuzd.

Si je ne me fais illusion sur les conséquences que l'on peut tirer de cet enchaînement de faits et de considérations, il me paraît impossible, monsieur, de se refuser à reconnaître que la confusion qui, dans les Sabasies, s'opéra entre les cultes de Jupiter, de Bacchus et d'Ormuzd, tous trois surnommés *Sabasius*, nous autorise à penser, je le répète, qu'antérieurement à cette alliance, les mythes propres à chacune de ces trois divinités devaient présenter entre eux de nombreuses analogies. On peut ajouter encore ici une supposition qui s'offre naturellement à l'esprit, c'est à savoir, que ces trois cultes,

(1) Voy. *Nouv. Observ. sur le gr. bas-rel. mithriaq. du Mus. royal de Paris*, pag. 23-26.

en se confondant dans une même institution, durent se faire des emprunts réciproques.

Cela posé, on ne peut hésiter, je crois, à rapporter au mythe de Bacchus Sabasius les deux vases de M. Durand; et dès-lors, nous devons reconnaître sur l'aryballos cette divinité dans ses attributions de père et créateur, entourée des neuf immortels ou assesseurs divins; et, par-là, rappelant probablement l'idée de l'ancien Jupiter Sabasius et de sa cour céleste, et très certainement le mythe d'Ormuzd et des amschaspands; tandis que l'autre vase, en nous offrant l'image du Jacchus des Sabasies, nous montre par quels rapports particuliers le culte de Mithra se rattachait plus particulièrement aux mystères de Bacchus Sabasius, considéré dans ses attributions de fils, de dieu toujours jeune, de dieu-soleil, etc.

Les interprétations que je propose ici, monsieur, pourraient peut-être, en ce qui concerne le sujet de l'aryballos, rencontrer une objection tirée de la présence, sur ce vase, de deux figures de femmes vêtues à la grecque, qui portent à neuf le nombre des personnages dont se compose le cortège de Bacchus Sabasius. Mais soit qu'on voulût considérer ces deux figures comme faisant essentiellement partie de ce cortège, soit qu'on supposât qu'elles ne s'y trouvent placées, en réalité, que d'une manière accessoire, l'objection ne serait pas moins facile à résoudre. Dans la première hypothèse, on se croirait vraisemblablement fondé à admettre que l'artiste à qui nous devons une si rare et si intéressante composition, avait voulu rappeler l'idée des neuf muses et, en même temps, le souvenir d'une modification qui avait pu s'introduire dans la doctrine des Sabasies depuis l'établissement des Grecs sur le sol phrygien. Mais si les livres zends, ainsi que je suis obligé de le reconnaître, ne font mention, le plus souvent, que de sept amschaspands, il est constant cependant que, dans certains cas, ils en comptent neuf. Plusieurs passages du Zend-Avesta portent textuellement que *le soleil et la lune sont aussi des amschaspands* (1), et qu'ils résident sur le Gorotman avec

(1) Tom. II, pag. 18 et 221.

Ormuzd, Mithra et les sept autres amschaspands (1). Permettez-moi d'ajouter que, dans le même ouvrage, le nombre *neuf* est attribué à Ormuzd et à Ahriman, et que cette observation doit paraître concluante aux yeux de toutes les personnes qui, comme vous, monsieur, ont pu remarquer l'opposition constante de noms, de fonctions de symboles et de nombres dans laquelle le Zend-Avesta place les dieux, les génies, les férouërs ou les idées typiques, les êtres, les choses mêmes qui sont inanimées, et tout ce qui appartient enfin aux deux créations, l'une bonne, l'autre mauvaise.

Dans la seconde supposition qui pourrait servir de base à l'objection prévue, on chercherait sans doute à établir qu'en plaçant accessoirement deux figures vêtues à la grecque parmi les sept personnages asiatiques du cortège de Bacchus, l'intention de l'artiste avait été, soit de faire allusion à l'introduction de la civilisation grecque dans l'Asie-Mineure, soit à l'alliance qui s'était formée entre les cultes des nations de cette contrée et ceux qui leur avaient été apportés de la Grèce.

Je ne puis, monsieur, ni rejeter ni admettre complètement ces dernières conjectures. Mais je dois faire remarquer que, loin d'apporter aucune objection sérieuse à mon opinion et aux conséquences que je me suis cru autorisé à en déduire, elles en seraient au contraire une confirmation irrécusable; car elles fortifieraient singulièrement celles de mes observations qui sont relatives au caractère oriental ou phrygien que je retrouve dans la composition dont il s'agit; et, par-là même, elles autoriseraient le rapprochement que j'ai établi entre le cortège de Bacchus et celui d'Ormuzd, rapprochement qui, je le répète, est tout aussi motivé, soit que l'on veuille s'attacher exclusivement à la considération du nombre sept, soit qu'avec plus de raison, je pense, on n'exclue d'un pareil examen au-

(1) Plusieurs observations, que je me propose de publier ailleurs, me portent à croire que, dans l'origine, les amschaspands d'Ormuzd et les assesseurs de Bacchus Sabasius, ne furent qu'au nombre de trois, et que ce nombre éprouva, comme celui des muses, plusieurs variations successives.

cun des neuf personnages qui accompagnent Bacchus sur le beau vase de M. Durand.

Rien ne me semble donc pouvoir s'opposer, monsieur, à ce que l'on admette avec moi, que les sujets peints sur les deux vases cités, et sur les parois intérieures des grottes sépulcrales de Corneto, se rapportent spécialement au culte de Bacchus Sabasius, et qu'ils reproduisent, les uns, des cérémonies funéraires, les autres, des mythes d'un ordre plus élevé, avec les formes phrygiennes que dut avoir ce culte lorsqu'il fut apporté de l'Asie-Mineure en Grèce et en Italie.

L'opinion que j'énonce ici peut recevoir, ce me semble, une confirmation éclatante du témoignage d'un auteur qui nous a conservé, sur des rites et des monumens d'une haute antiquité, tant de curieuses traditions qu'on chercherait vainement ailleurs. Pausanias, dans un passage auquel j'ai déjà fait allusion, ayant à parler du tombeau d'Eurypylus à Patras, et de l'origine du culte de Bacchus, surnommé *Aesymnètes* chez les Patréens, nous apprend, en effet, « que Troie étant « prise, et les Grecs faisant entre eux le partage du butin, « Eurypylus, fils d'Evaemon, eut un coffre contenant une sta- « tue de Bacchus que l'on disait être l'ouvrage de Vulcain, et « dont Jupiter avait fait présent à Dardanus. On rapporte, « continue-t-il, deux autres traditions sur ce coffre : l'une, « qu'Énée l'avait abandonné en prenant la fuite; et l'autre, « que Cassandre l'avait jeté pour qu'il portât malheur à celui « des Grecs qui le trouverait (1). » Je supprime les détails relatifs au voyage et à l'arrivée d'Eurypylus avec son coffre chez les Patréens; et je termine ma citation par ces propres paroles qu'ajoute encore Pausanias (2) : « Le dieu qui est

(1) « Ἰλίου δὲ ἁλούσης, καὶ νεμομένων τὰ λάφυρα τῶν Ἑλλήνων, Εὐρύπυλος ὁ « Εὐαίμονος λαμβάνει λάρνακα. Διονύσου δὲ ἄγαλμα ἦν ἐν τῇ λάρνακι, ἔργον μὲν (ὥς « φασιν) Ἡφαίστου, δῶρον δὲ ὑπὸ Διὸς ἐδόθη Δαρδάνῳ. Λέγονται δὲ καὶ ἄλλοι δύο « λόγοι ἐς αὐτήν· ὡς, ὅτε ἔφυγεν Αἰνείας, ἀπολίποι ταύτην τὴν λάρνακα· εἰ δὲ ῥι- « φῆναί φασιν αὐτὴν ὑπὸ Κασσάνδρας, συμφορὰν τῷ εὑρόντι Ἑλλήνων». Achaï. XIX.

(2) « Τῷ θεῷ δὲ τῷ ἐντὸς τῆς λάρνακος ἐπίκλησις μέν ἐστιν Αἰσυμνήτης. Οἱ δὲ αὐτὸν

« dans ce coffre est surnommé Aesymnètes; ceux qui veil-
« lent principalement à son culte sont des hommes au nom-
« bre de neuf, que le peuple choisit parmi les principaux
« du pays, et autant de femmes. » Ainsi donc, les diverses traditions qu'avaient recueillies, dans son voyage, ce consciencieux observateur, s'accordent toutes sur ce point, qu'un peuple de la Grèce proprement dite avait reçu de la Phrygie le culte de Bacchus, dès une époque assez voisine de celle de la prise de Troie. En second lieu, nous apprenons par le témoignage direct du voyageur grec, que chez les Patréens *neuf* personnages de chaque sexe, et choisis dans l'élite de la population, étaient particulièrement attachés au service de ce Bacchus Aesymnètes dont il avait lui-même étudié les rites. Une pareille institution ne devait-elle pas avoir pour type une idée d'un ordre bien plus élevé; et cette idée ne se révèle-t-elle pas tout entière sur l'aryballos qui nous représente Bacchus lui-même, vêtu du costume phrygien, et entouré des *neuf* assesseurs célestes dont se compose son cortège? Pouvons-nous hésiter à reconnaître que les surnoms d'Aesymnètes et de Sabasius appartenaient à une même divinité? Enfin, monsieur, n'est-on pas fondé à considérer que les deux passages cités de Pausanias deviennent classiques dans la question qui nous occupe? et ne sommes-nous pas autorisés à dire que les traditions et les faits sont ici d'accord avec les monumens figurés pour nous apprendre qu'à une époque antérieure de plusieurs siècles à l'expédition d'Alexandre en Asie, le culte de Bacchus était passé de la Phrygie chez les peuples de la Grèce, et que ce culte s'était transmis aux générations suivantes avec des dogmes et des formes qui en constataient l'origine phrygienne?

Les circonstances qui se rattachent à l'importation de ce même culte dans les colonies grecques d'Italie, ne nous sont malheureusement pas aussi bien connues. Mais vous savez

« ἐς τὰ μάλιστα θεραπεύοντες, ἐννέα τέ εἰσιν ἄνδρες, οὓς ἂν ἐκ πάντων ὁ δῆμος προέ-
« ληται κατ' ἀξίωμα, καὶ ἴσαι γυναῖκες τοῖς ἀνδράσι ». *Ibid.* XX.

mieux que moi, monsieur, que, dès une époque assez ancienne, une lutte très vive s'était engagée entre les cultes nationaux des Romains et les cultes phrygiens qui cherchaient à s'introduire au sein même de Rome. Au nombre de ces derniers, les Sabasies, vous ne l'ignorez pas non plus, sont nominativement désignées dans les auteurs latins qui nous ont conservé la mention et la date de plusieurs décrets d'interdiction que le sénat romain fulmina à cette occasion. Je ne rappelle ici ces faits, que pour montrer qu'il convient désormais de compter le culte phrygien de Bacchus Sabasius parmi ceux que les colonies grecques avaient apportés dans l'ancienne Etrurie, et qui, à l'aide de ce voisinage, si toutefois ils n'avaient pas suivi une route plus directe, finirent par s'établir aussi chez les Romains.

Telle est, monsieur, l'exposition rapide des observations et des aperçus que m'ont suggérés les peintures des grottes de Tarquinii et les deux vases inédits de la collection de M. Durand. J'aurais vivement desiré qu'une tâche aussi difficile que l'était pour moi l'appréciation de ces précieux monumens, eût été accomplie avec cette supériorité de talent que l'on est accoutumé à trouver dans les *Annales de l'Institut*, et qui seule peut donner assez d'autorité aux paroles pour permettre de tracer une route certaine dans une carrière nouvelle. Le sujet que j'ai à peine ébauché, s'il eût été confié à des mains plus habiles, aurait pu, je n'en doute pas, conduire à des résultats aussi neufs qu'importans, et fournir ainsi le modèle de ces dissertations particulières qui doivent contribuer à exciter et répandre le goût de l'étude comparée des doctrines religieuses et des monumens figurés de l'Orient et de l'Occident. Les travaux philologiques qu'on a entrepris et exécutés depuis peu d'années, nous ont déjà révélé des faits assez nombreux pour mettre hors de doute la communauté d'origine qui existe entre les langues anciennes de ces deux parties du monde. Mais ils nous laissent seulement entrevoir les rapports multipliés qui nous restent encore à constater ou à découvrir dans l'histoire des systèmes religieux et philosophiques des

peuples de l'Asie et de l'Europe. Désormais, pour apprécier convenablement les monumens littéraires et figurés de chacune de ces nations, il faudra, en se dépouillant complètement de tout esprit de système, de toute prévention, de toute prédilection, de toute disposition à donner aux unes l'avantage de la priorité sur les autres, il faudra, dis-je, comparer attentivement ces monumens entre eux, chercher à découvrir les similitudes ou les différences qu'ils peuvent présenter, comme aussi examiner les rapports qui existent entre les mots qui, dans le langage, ont à-la-fois plusieurs acceptions, et les symboles qui, sur les monumens figurés, sont susceptibles de plusieurs interprétations; il faudra enfin essayer de constater les modifications, les altérations, les fusions qui ont dû être l'effet inévitable des influences réciproques auxquelles les idées, les croyances, les doctrines, aussi bien que les langues, se sont trouvées soumises, dès la plus haute antiquité, dans chacun des pays qui composaient le monde connu des anciens. C'est par de semblables recherches, si je ne me trompe, que l'étude des monumens littéraires et figurés de la Grèce, de l'Italie, et même de l'Egypte, est appelée à acquérir une plus grande importance, à devenir plus féconde en résultats généraux, à recevoir pour ainsi dire, une nouvelle vie. C'est enfin, en suivant la direction philosophique imprimée à l'étude des langues, qu'une science qui n'a pu échapper au reproche d'être restée jusqu'à ce jour renfermée dans des limites trop circonscrites, parviendra, n'en doutons pas, à satisfaire les esprits les plus exigeans.

Agréez, monsieur, etc.

Félix Lajard.

Paris, le 28 février 1833.

---

## 3. NUMISMATIQUE.

### a. MEDAGLIE DEL GABINETTO FONTANA A TRIESTE.

(*Monum. de l'Inst.* Pl. XLIX A, 1, 2, 4, 5, 6, 7.)

1. MAGNESIA *Lydiæ*. Caracalla (Pl. XLIX A, 1). ΑΥΤ. ΚΑΙ. Μ. ΑΥΡ. ΑΝΤΩΝΕΙΝΟϹ. Testa laureata con paludamento alla d.

Rv. ΕΠ. CΤΡ. Μ. ΑΥΡ. ΕΥΒΟΥΛΟΥ. ΜΑΓΝΗΤΩΝ Minerva galeata, stante di faccia, guarda alla d. nella s. asta, s. civetta: a suoi piedi un gigante che termina in code di serpenti tiene con ambedue le mani un globo sopra la sua testa. Æ. M. M.

2. MAEONIA *Lydiæ*. Caracalla (Pl. XLIX A, 2). ΑΥ ΚΑΙ Μ ΑΥ ΑΝΤΩΝΕΙΝΟϹ Busto di Caracalla laureato, paludato, alla d.

Rv. ΕΠΙ ΗΡΑΚΛΕΙΔΟΥ Β. ΖΕΥΞ ΑΡΧ. Α ΤΟΓΑ. CΤΕΦ Nell' esergo ΜΑΙΟΝΩΝ. Figura galeata di faccia, seduta sopra un' alta sedia, sulle di cui colonnette vi sta un guerriero galeato, armato di corta spada e scudo, che si difende contro due guerrieri galeati, armati pure di corta spada e scudo che cercano di ferirlo. Æ. M. M.

Questo singolare medaglione ci giunge anche nuovo per la testa di Caracalla, che ancora non si era veduta sulle medaglie di questa città.

3. LYSINIA *Pisidiæ*. Caracalla. (Pl. XLIX A, 6). ΑΥ Κ ΜΑ ΑΝΤΩΝΕΙΝΟϹ Busto laureato, paludato di Caracalla alla d.

Rv. ΛΥCΙΝΙΕΩΝ. Apollo nudo, stante di faccia, guarda alla s. nella d. pendente plettro, s. lira appoggiata sopra un tripode. Æ 2. Medaglia unica di questa città di nuova scoperta in numismatica.

4. ACCILLIUM *Phrygiæ*. Gordianus Pius. (Pl. XLIX A, 7). ΑΥΤ Κ Μ ΑΝΤΩ ΓΟΡΔΙΑΝΟϹ testa laureata con paludamento alla d. sul petto la lettera Γ in un incuso rotondo.

Rv. AKKIΛΛEΩN. Dio Luno con pileo frigio, sugli omeri luna crescente, nella d. asta, nella s. strobilo ossia una pina; il piede s. alzato sopra un sasso alla d. Æ I.

Questa medaglia di buona conservazione esiste nel nostro museo già da più anni posta a Nacolea, con nessuna nostra persuasione però che appartenesse a questa città. Nello scorso giugno il sig. Millingen mi scrisse da Parigi: « Ho qui veduto « un Gordiano di prima forma coniato probabilmente nella « Pisidia coll' iscrizione AKKIΛΛEΩN, città nuova affatto. » Mi sovvenni subito di questa mia medaglia e m'assicurai che porta la stessa epigrafe. Senza il sig. Borrell la vera sede sarebbe restata incerta: egli nella Frigia stessa acquistò molte medaglie e fra queste, due di Gordiano scritte AKKIΛΛEΩN, una tutta simile alla nostra, e l' altra porta sul rovescio una Vittoria sopra un globo, e ben confrontata da lui la fabbrica, non esitò a darla ad Accillium di questa provincia, a fronte che nessuno degli antichi geografi faccia menzione di questa città.

5. Telos *insula Cariæ* (Pl. XLIX A, 4).

Testa di Mercurio coperto del petaso alla d.

Rv. T E Ape, il tutto in quadrato incuso. Æ 3. Il quadrato in questa medaglia è a simiglianza di quello di Rodo, per cui la diedi a questa isola, ma vi è Telemissus della Caria che la potrebbe pretendere; non ne conosco la sua provenienza.

6. Crannon *Thessaliae* (Pl. XLIX A, 5).

[illegible] Uomo nudo con pileo pendente sulle spalle, ritiene per le corna un toro infuriato la metà anteriore che corre alla d.

Rv. [illegible] Cavallo la parte anteriore saltellante alla s. con freno cadente, di sopra un tridente trasversale; il tutto in quadrato incuso. AR. 3. Questa è l'unica medaglia che si conosca in argento di questa città. Quella che riporta Mionnet in questo metallo, Suppl. tom. III, p. 281, n. 129, dal Sestini Lett. num., t. [illegible], p. 28, n. 1, è suberata, ciò che fu riconosciuto in seguito dal Sestini che come tale la descrive nel suo

Sistema geografico nummario, come esistente nel Museo Knobelsdorf.

CARLO D'OTT. FONTANA.

---

### b. EXPLICATION DES MÉDAILLES PRÉCÉDENTES.

Les types des médailles n'expriment jamais vaguement des idées religieuses ou allégoriques; ils précisent constamment et les produits particuliers du pays auquel ils se rapportent, et les divinités à la protection desquelles on aimait à devoir ces dons de la nature. Ainsi lorsque les monnaies nous offrent soit des images divines, soit des sujets mythiques, on peut être sûr d'avance qu'il existe des liens intimes entre la localité et ces sujets de l'art. Souvent les sources littéraires nous manquent pour découvrir ces liaisons; mais plus fréquemment encore, si les symboles figurés sur les médailles restent inintelligibles ou problématiques, nous devons en accuser notre ignorance de la langue symbolique des anciens, par laquelle les artistes, comme les poètes, exprimaient les idées physiques et religieuses. Encore une raison toute particulière pour laquelle la numismatique, sous le rapport de l'explication des sujets, est restée plus en arrière que nombre d'autres classes de monumens anciens, c'est qu'on a considéré constamment les médailles comme des monumens historiques, c'est-à-dire, comme appartenant à une époque non mythique, et offrant des témoignages d'une chronologie certaine. Ce point de vue a tellement prédominé que les efforts faits dans d'autres directions ne sont presque dus qu'au hasard, et n'ont, par conséquent, produit aucun résultat pour l'intelligence générale de la numismatique ancienne. Pour expliquer plus clairement ma pensée, je ne citerai qu'un seul exemple : l'immortel Eckhel et plusieurs autres numismates ont reconnu dans certains types les armes parlantes des villes auxquelles ils appartenaient, et dans les symboles de beaucoup de médailles con-

sulaires romaines, des allusions évidentes aux noms des familles qu'elles concernaient. Si l'on avait voulu seulement rassembler ces aperçus isolés sur des médailles de la Grèce et de l'Italie, on aurait mieux compris le système de la langue symbolique des anciens; des rapprochemens nombreux se seraient offerts aux archéologues les plus prudens et les plus difficiles à persuader. Un ouvrage pareil, qu'un simple élève en archéologie ou même en philologie pourrait entreprendre sans scrupule, changerait non-seulement la face de la science numismatique actuelle, mais exercerait encore la plus haute influence sur l'interprétation des monumens et même des auteurs anciens. Cette profession de foi archéologique m'a paru d'autant plus nécessaire à la tête des articles numismatiques dont je soumets aujourd'hui les prémices aux antiquaires, que je ne me dissimule nullement la distance qui sépare mes interprétations de celles de la plupart de mes collègues, et que je sais parfaitement qu'il est plus facile de former des convictions à l'aide de passages précis des auteurs anciens, qu'avec l'appui des monumens de l'art, auxquels la plupart des archéologues contestent même l'expression d'une langue symbolique.

### 1. *Magnésie en Lydie* (Pl. XLIX A, 1 et 3).

En examinant le médaillon inédit de Magnésie, gravé sous le n° 1, l'attention des archéologues doit être bien moins excitée par la *Minerve avec la chouette* (1), image reproduite sur une infinité de monumens, que par le *personnage à queue de serpent*, placé à côté de la déesse. A la vue de ce géant le nom d'*Erichthonius* auquel Hygin (2) attribue des queues de serpent, sans doute comme né de la terre, s'offre naturellement à notre esprit; mais, à moins de voir dans le

(1) Hesych. v. Γλαὺξ ἐν πόλει.
(2) *Fab.* 166; Cf. Paus. l. I, 24.

nom d'Ἐριχθόνιος (1) un synonyme de φερεχθόνιος, *celui qui porte la terre* (2), il serait difficile de justifier le *disque* qu'il soutient des deux mains. Ce symbole qu'on considère généralement, et avec raison, comme le *Polos*, caractérise de préférence le dieu *Atlas* : c'est à lui aussi que conviennent les queues de serpent, comme le montre un candélabre en bronze, publié dans les Annales de l'Institut, tom. II, Tav. d'agg. E, et expliqué p. 161—175. D'ailleurs comme ce monument nous fait voir Atlas en liaison directe avec Athéné, cette autorité pourrait être invoquée avec succès pour appliquer le même nom au géant de notre médaille. Mais existe-t-il à Magnésie une trace du culte de ce personnage mythique? Aucun auteur, à notre connaissance, ne nous fournit le moindre renseignement à ce sujet, et si nous tenions plus au mérite de la circonspection qu'à l'avancement de la science, l'aveu sincère de ne pouvoir pousser plus loin nos recherches terminerait l'explication de notre monument.

Or, c'est précisément ici que doit commencer, d'après nous, la véritable tâche de l'archéologue. Si le médaillon de Magnésie nous atteste la présence d'Atlas dans cette ville, il faut essayer de suppléer au silence des témoignages littéraires, et chercher à expliquer par une autre voie la présence de ce personnage fabuleux et du culte auquel il fait allusion. Le mythe local de Magnésie dirige notre attention sur Tantale qui régnait dans cette contrée (3); son tombeau, sur le mont Sipyle, faisait encore du temps de Pausanias (4) l'objet de l'admiration des voyageurs. Un étang qui portait son nom (5) et

(1) Le même qu'Ἐρεχθεύς ou Ποσειδῶν Ἐρεχθεύς.

(2) Comparez Βερενίκη et Φερενίκη.

(3) Strab. l. XIV, p. 680.

(4) L. II, 22.

(5) Paus. l. VIII, 17 : Περὶ λίμνην καλουμένην Ταντάλου. Et Paus. l. V, 13, à Olympie : Πέλοπος δὲ καὶ Ταντάλου τῆς παρ' ἡμῶν ἐνοικήσεως σημεῖα ἔτι καὶ ἐς τόδε λείπεται. Ταντάλου μὲν λιμήν τε ἀπ' αὐτοῦ καλούμενος, καὶ οὐκ ἀφανὴς τάφος Πέλοπος δὲ ἐν Σιπύλῳ μὲν θρόνος ἐν κορυφῇ τοῦ ὄρους ἐστὶν ὑπὲρ τῆς Πλαστήνης μητρὸς τὸ ἱερόν.

fréquenté par des aigles blancs (1) indiquait probablement sa captivité dans l'enfer où la mythologie avait accumulé les souffrances sur ce roi criminel. Enfin, les richesses que lui fournissaient les mines du mont Sipyle (2), paraissent avoir été si grandes qu'elles passèrent en proverbe chez les Grecs. Tantale est, par conséquent, le personnage que les traditions magnésiennes mettent le plus en évidence. Fixant ainsi sur lui notre attention, nous demanderons s'il est possible de *reconnaître dans l'Atlas de la médaille*, *le Tantale de Magnésie.*

Pour décider cette question, il est indispensable d'examiner 1° la signification des mots Ἄτλας et Τάνταλος, 2° les détails des mythes qui concernent à-la-fois ces personnages fabuleux. La première recherche entre dans le domaine de la philologie, la seconde dans celui de l'archéologie; si toutes les deux nous amènent à reconnaître une ressemblance frappante entre les deux héros, nous pourrons nous flatter d'avoir avancé la solution du problème numismatique qui nous occupe.

Le nom Τάνταλος se rapporte au verbe ταντάλόω, le même que ταλαντόω, *suspendre*, *peser*, *tenir en balance* (3); le mot τάλας, signifiant *malheureux*, semble donner la racine de τάνταλος, parce que la syllabe ταν ne forme que le redoublement τα avec l'insertion assez fréquente du ν (τάταλος, τάνταλος). Le mot Ἄτλας désigne *celui qui supporte* ou *souffre beaucoup*, du mot τλάω, *supporter*, avec l'*a* intensif (4). Je crois donc, sans avoir besoin d'accumuler les témoignages des différens lexicographes grecs, pouvoir avancer que dans la langue grecque les mots Τάνταλος et Ἄτλας, rendent absolument la même idée, savoir: *celui qui supporte*, *le malheureux*.

Abordons maintenant la question mythologique. Rien n'est

(1) L'expression κυκνίους ἀετούς, dont se sert Paus. l. VIII, 17, nous fait penser aux cygnes qui nagent dans un marais, à côté du roi Tantale, sur un vase de Canosa, publié par Millin, *Tomb. d. Can.* pl. III.

(2) Strab. l. XIV, p. 680.

(3) Hesych. v. Ταντάλίζεται. σαλεύεται.

(4) Etym. M. v. Ἀτάλλων, v. Ἄτλας.

plus connu que la destinée éternelle d'Atlas de supporter l'univers sous l'image du Polos (1). Ce lourd fardeau influait tellement sur l'attitude de la tête et du reste du corps de ce personnage, qu'il m'a été possible de reconnaître le premier, ce voisin du jardin des Hespérides, dans une figure des marbres d'Olympie où aucun fragment du Polos n'existe actuellement, et où la pose seule de la tête caractérise cet être mythique. Mais tandis que la mythologie ancienne faisait gémir Atlas sous un poids aussi lourd, elle peignait sans doute avec une intention non moins profonde, Tantale continuellement menacé de la chute d'un rocher suspendu au-dessus de sa tête (2). Cette pierre de Tantale pourrait-elle réellement s'assimiler au Polos que soutient Atlas? Pour répondre à cette question, il est utile de rappeler les traditions de Lesbos où *Tantale* fut honoré dans un sanctuaire particulier, au lieu nommé *Polion* (3). Etienne de Byzance ajoute même qu'on le surnommait Ζεὺς Πολιεύς. Comparons avec cette localité le culte dont *Atlas* jouissait à Tanagre en Bœotie, dans un endroit nommé *Poloson*, où, d'après Pausanias (4), Atlas se tenait assis, préoccupé des choses célestes et souterraines.

(1) Voyez, sur Atlas, les différens passages de Paus. l. V, 18; l. VI, 19; l. IX, 20: et Letronne, *Ann. de l'Instit.* vol. II, p. 161, suiv.

(2) Paus. l. X, 31, dans la Lesché de Polygnote à Delphes: Ὑπὸ τούτῳ δὲ τῷ πίθῳ (des Danaïdes) Τάνταλος καὶ ἄλλα ἔχων ἐστὶν ἀλγεινά, ὁπόσα Ὅμηρος ἐπ' αὐτῷ πεποίηκεν, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς πρόςεστίν οἱ καὶ τὸ ἐκ τοῦ ἐπηρτημένου λίθου δεῖμα. Πολύγνωτος μὲν δῆλός ἐστιν ἐπακολουθήσας τῷ Ἀρχιλόχου λόγῳ· Ἀρχίλοχος δ' οὐκ οἶδα, εἴτε ἐδιδάχθη παρ' ἄλλων τὰ ἐς τὸν λίθον, εἴτε καὶ αὐτὸς ἐς τὴν ποίησιν εἰσηνέγκατο. V. Millin, *Gal. myth.* CLVI, 560. Je ne sais s'il ne faut peut-être pas rapprocher aussi l'inscription d'Atlas sur le coffre de Cypselus (Paus. l. V, 18):

Ἄτλας δ' οὐρανὸν οὗτος ἔχει, τὰ δὲ μῆλα μεθήσει,

du passage d'Athénée, l. I, p. 25, b: Τάνταλος οὖν οὐδὲ θανὼν ἀπαλάττεται τῆς τούτων (pomorum) ἐπιθυμίας· εἴπερ ὁ κολάζων αὐτὸν θεὸς, προσείων (καθάπερ οἱ τὰ ἄλογα τῶν ζώων τοῖς θαλλοῖς ἄγοντες) τοὺς τοιούτους καρποὺς ἀποκρούεται αὐτὸν τῆς ἀπολαύσεως ὅτε τῆς ἐλπίδος ἔγγυς ἔλθοι.

(3) Steph. Byz. v. Πόλιον· ἐν Λέσβῳ τόπος ὅπου τὸ ἡρῷον Ταντάλου· λέγεται δὲ Ζεὺς πολιεύς. Les commentateurs proposent ὁ πολίτης à la place du mot ζεύς.

(4) Paus. l. IX, 20.

Le rapprochement de ces deux localités avec des cultes consacrés, l'un à Atlas, l'autre à Tantale, nous apporte d'abord un nouvel argument en faveur de l'identité des mêmes héros; il sert en même temps à nous attester l'identité de la *pierre* de Tantale avec le *disque* d'Atlas, puisque les noms de *Poloson* et de *Polion* ne peuvent avoir été choisis qu'en rapport avec le *Polos* aussi bien que celui de *Poletès* (1) que porte le héros *Atlas* à *Epidamnus* (2).

Il résulte de ce qui précède, qu'il nous sera permis de substituer pour les médailles de Magnésie, le nom de *Tantale* à celui d'*Atlas*, et de reconnaître l'ancien roi mythique du pays dans notre *géant Polophore;* d'autres inductions peuvent cependant être tirées encore du type de la médaille qui forme l'objet de nos recherches. Déjà Eckhel (3) avait rappelé à l'occasion d'une médaille de Caracalla, sur laquelle on voit un prisonnier au pied d'un trophée, couronné par la Victoire, le Scythe Sipylus vaincu dans les environs de Magnésie, par l'amazone Myrrhiné : il admettait donc la personnification du mont Sipyle dans cet homme agenouillé et souffrant. En suivant les traces de cet illustre numismate, nous nous demanderons, *si notre géant qui soutient le Polos* et que nous

(1) Plut. *Qu. gr.* XXIX : « Τίς ὁ παρ' Ἐπιδαμνίοις Πωλήτης » ; Ἐπιδάμνιοι γειτνιῶντες Ἰλλυρίοις ᾐσθάνοντο τοὺς ἐπιμιγνυμένους αὐτοῖς πολίτας γιγνομένους πονηρούς, καὶ φοβούμενοι νεωτερισμόν, ᾑροῦντο πρὸς τὰ τοιαῦτα συμβόλαια καὶ τὰς ἀμείψεις καθ' ἕκαστον ἐνιαυτὸν ἕνα τῶν δεδοκιμασμένων παρ' αὐτοῖς, ὃς ἐπιφοιτῶν τοῖς βαρβάροις, παρεῖχεν ἀγορὰν καὶ διάθεσιν πᾶσι τοῖς πολίταις, Πωλήτης προσαγορευόμενος.

(2) Paus. l. VI, 19, à Olympie : Ὁ δὲ τρίτος τῶν θησαυρῶν καὶ ὁ τέταρτος ἀνάθημά ἐστιν Ἐπιδαμνίων· ἔχει μὲν πόλον ἀνεχόμενον ὑπὸ Ἄτλαντος· ἔχει δὲ Ἡρακλέα καὶ δένδρων τὸ παρὰ Ἑσπερίσι, τὴν μηλέαν, καὶ περιειλιγμένον τῇ μηλέᾳ τὸν δράκοντα· κέδρου μὲν καὶ ταῦτα, Θεοκλέους δὲ ἔργα τοῦ Ἡγύλου· ποιῆσαι δὲ Αὐτόνομον τῷ παιδί φησι τὰ ἐπὶ τοῦ πόλου γράμματα. — Τὸν δὲ θησαυρὸν τοῖς Ἐπιδαμνίοις Πύῤῥος καὶ οἱ παῖδες Λακράτης τε καὶ Ἕρμων ἐποίησαν. Ce passage donne la véritable explication du Πωλήτης de Plutarque. Cf. Pomp. Mela, *de situ orb.* II, 3 : Dyrrhachium, Epidamnos ante erat. Romani nomen mutavere, quia velut *in damnum ituris*, omen id visum est.

(3) *Doctr. numm.* vol. III, p. 106, à l'appui du témoignage de Diodore, l. III, c. 55. Cf. Mionnet, *Descr. d. Méd.* t. III, p. 430, n° 419.

avons reconnu pour Tantale, *ne pourrait pas en même temps, faire allusion au mont Sipyle, sous lequel il est enseveli.* Posidon jette sur Polybotès une grande pierre qui devient l'île de Nisyre, tombeau de ce géant: de même Athéné ensevelit Encelade sous un vaste rocher qui devient le volcan Etna, renfermant dans ses entrailles les cendres de ce géant. Atlas lui-même, outre le sens cosmique et universel que la religion des Grecs lui accorde, se rattache à une localité certaine, à une montagne de la Libye. Serait-il maintenant trop hasardé de supposer dans le héros Tantale de notre médaille, une allusion directe au mont Sipyle?

Les traits les plus caractéristiques du personnage de la médaille consistent dans ses queues de serpent et dans le Polos. Quant aux premiers qu'il partage avec Typhon, Atlas et tant d'autres géans, dont la forme mythologique n'exprime que la nature volcanique de plusieurs localités (1), elles se trouvent à l'égard du mont Sipyle justifiées par les tremblemens de terre auxquels cette contrée de la Lydie fut souvent exposée (2). Au surplus, Plutarque (3) affirme positivement que le mont Sipyle s'appelait autrefois le mont *Céraunien* (4) le *Foudroyant*, c'est-à-dire qu'il lançait des flammes (5). Ajoutons encore que la même montagne renfermait, selon le témoignage de Strabon (6), des mines immenses, et nous aurons plus de preuves qu'il n'en faut du caractère tellurique que les queues de serpent chez les géans désignent ordinairement dans les monumens de l'art.

Il nous reste à démontrer comment le second attribut, le Polos, s'accorde avec l'image du mont Sipyle. Procédons ici dans le même ordre que nous avons suivi pour démontrer

(1) Strab. l. V, p. 245. (2) Strab. l. XIII, p. 621.

(3) Plut. *de Flum. Maeandr.* T. X, p. 746. éd. Reiske.

(4) Il ne faut pas une grande perspicacité pour découvrir, sous le nom de *Ceraunius* (*le Foudroyant*), le même personnage mythique qui figure sous le nom de *Brontès* (*le Tonnant*), *comme père de Tantale* (Paus. l. II, 22).

(5) *Ann. de l'Inst.* vol. IV, p. 19.

(6) Strab. l. XIV, p. 680.

l'identité d'Atlas et de Tantale, et essayons de prouver d'abord par la voie philologique, que dans l'ancienne langue grecque les mots πύλος et πόλος, exprimaient la même chose. Hésychius expliquant πυλίων et πυλών par στέφανος *couronne*, les mots πύλαι par les *nuages du ciel* (1), celui de πυλίς par *le chaton dans lequel la pierre est montée*, et πύελος par une *scaphé* (2), prouve clairement que l'idée de *cercle* et *d'objet rond* domine dans ce mot; aussi la porte primitive, à l'entrée de la caverne de Polyphème ne consistait que dans une grande pierre qui bouchait l'ouverture de la grotte (3). De même le mot πόλος, de πέλω *tourner* (4), ne désigne primitivement qu'un *cercle* κύκλος et ensuite tout objet d'une forme analogue (5). Mais pour mieux constater encore l'identité complète des mots πύλος et πόλος (6), il sera à propos de citer le mot πυλαίμαρχος qu'Hésychius interprète par πολέμαρχος et le témoignage du grand étymologiste (7) qui déclare le changement de l'ο en υ particulier aux Éoliens et en donne pour exemples γυνή au lieu de γυνή et ὕμοιον au lieu d'ὅμοιον.

Cette *démonstration philologique* trouve son complément ou pour mieux dire, sa confirmation dans une autre qui tient aux noms des localités et à leur rapport avec les religions qui s'y pratiquaient, et qu'on pourrait peut-être nommer la *démonstration topographique*. Nos lecteurs connaissent déjà l'endroit *Polion* avec le sanctuaire du héros Tantale dans l'île de Lesbos. Mais ce héros paraît avoir joué un si grand rôle dans le système religieux des Lesbiens, qu'il y avait, outre l'endroit cité, une *montagne* qui portait le nom de *Tantale*; à

(1) Comparez le polos, sur lequel on distingue des sections comme des nuages, supporté par Neptune (Millingen, *Anc. inéd. Monum.* pl. VII.).

(2) Panofka, *Rech. sur les noms des vas. gr.* pl. VII, 67. p. 18.

(3) Hom. Odyss. l. IX, v. 240-243.

(4) De là ἀμφίπολος, domestique, celui qui tourne autour de son maître.

(5) Hesych. v. Πόλος· οὐρανός, κόσμος, κύκλος καὶ τόπος κορυφῆς κυκλοειδὴς ἢ ἄξων.

(6) Hesych. v. Ἄτλας· ἄτολμος, ἀπαθὴς καὶ ἡ διέχουσα εὐθεῖα ἕως τῶν πολῶν.

(7) V. Γυνή.

côté de cette montagne se trouvait une autre nommée *Pylæum* (1). Serait-ce dénaturer les idées religieuses des anciens, que d'attribuer à l'affinité du mont Pylæum et du Tantale, la même raison secrète que nous avons découverte pour la liaison entre Polion et l'héroum de Tantale? Et si cette induction est fondée, ne s'ensuit-il pas naturellement que le mont *Pylæum* avec son voisin *Tantale*, semblable au *Polion* avec *Tantale* ou *Atlas*, exprime la même idée que le mont *Sipyle* avec le roi *Tantale* qui l'habite? Car personne, je pense, ne contestera que le mont *Pylæum* aussi bien que celui de *Sipylos* ne remonte à la même racine πύλος.

Le résultat philologique que nous venons d'obtenir exerce une influence immédiate sur d'autres médailles de la même ville. Celle en bronze, gravée pl. XLIX A, 3 (2), montre, d'un côté, la tête de la ville de Magnésie, caractérisée par la couronne crénelée; et, de l'autre, Cybèle, la déesse principale du pays (3), accompagnée d'un lion, la tête ornée du modius, et le *tambourin placé sur l'épaule gauche* (4). Comme à un pareil endroit cet attribut ne peut guère avoir sa destination ordinaire d'instrument de musique, l'idée de comparer ce *tambourin* supporté par Cybèle, au *Polos* que soutient Tantale, s'offre d'elle-même. L'épithète Σιπυλήνη (5), sous laquelle la

(1) Steph. Byz. v. Τάνταλος; Strab. l. XIII, p. 621.

(2) Du Cabinet du Roi.

(3) Paus. l. III, 22. Ἐπεὶ Μάγνησίγε οἱ τὰ πρὸς Βοῤῥᾶν νέμονται τοῦ Σιπύλου, τούτοις ἐπὶ Κοδδίνου πέτρᾳ ΜΗΤΡΟΣ ἐστι ΘΕΩΝ ἀρχαιότατον ἁπάντων ἄγαλμα· ποιῆσαι δὲ οἱ Μαγνῆτες αὐτὸ Βροτέαν λέγουσι τὸν Ταντάλου.

(4) Voyez Mionnet, *Descr. d. Med.* t. IV, p. 77, n° 418. ΑΥ. Κ. Μ. ΑΥΡ. C. ΑΝΤΩΝΕΙΝΟC. Tête laurée de Caracalla à dr. avec cuirasse et égide. Rv. ΕΠΙ. СΤΡ. Μ. ΑΥΡ. ΓΑΙΟΥ. ΜΑΓΝΗΤΩΝ CΙΠΥ. Amazone tourrelée, debout, tenant dans la main gauche la *pelta* et une lance, et présentant la droite à Cybèle debout, qui tient de la main droite une patère et le *tympanum sur l'épaule gauche*; à ses pieds, un lion. Æ.

(5) Paus. l. IV, c. 30. Βούπαλος δὲ ναούς τε οἰκοδομήσασθαι καὶ ζῶα ἀνὴρ ἀγαθὸς πλάσαι, Σμυρναίοις ἄγαλμα ἐργαζόμενος Τύχης πρῶτος ἐποίησεν, ὧν ἴσμεν, Πόλον τε ἔχουσαν ἐπὶ τῇ κεφαλῇ καὶ τῇ ἑτέρᾳ χειρὶ τὸ καλούμενον Ἀμαλθείας κέρας ὑπὸ Ἑλλήνων.

grande déesse du mont Sipyle fut adorée, comme Strabon nous l'apprend dans deux passages différens (1), vient à notre secours pour nous démontrer que le tympanum sur l'épaule gauche, symbole analogue au Polos, ne sert qu'à joindre en terme hiératique l'idée du mont Sipyle à l'image de la déesse magnésienne, et reproduire par ce moyen l'inscription connue de plusieurs médailles : ΜΑΓΝΗΤΩΝ ΣΙΠΥΛΟΥ.

Mais pour compléter l'explication du médaillon de M. Fontana, il nous reste à citer une médaille analogue, décrite par Mionnet (2) :

Tête laurée et barbue d'Hercule à dr.

Rv. ΜΑΓΝΗΤΟΝ ΣΙΠΥΛΟΥ, Pallas debout, ayant sur la main droite une petite Victoire, la gauche appuyée sur un bouclier posé à terre.

Le proverbe ancien, « Une chouette a passé », pour désigner l'*heureux présage d'une victoire* (3), nous met à même de concevoir comment l'artiste a pu substituer la figure de *Niké* à celle d'une *chouette*, sans altérer en rien le sens religieux de la composition. Quant au *bouclier*, sa forme ronde l'assimile facilement au *Polos* et au *tambourin*. Il ne reste donc que le géant, dont il est possible que la tête d'Hercule, laurée et barbue, retrace ici les traits.

## 2. *Mæonie en Lydie* (Pl. XLIX A, 2).

Le médaillon inédit de Mæonie en Lydie, publié sous le n° 2, ne cède en rien à ceux de Magnésie, pour l'importance archéologique. On ne peut méconnaître dans le sujet qui décore le revers, le mythe de *Jupiter enfant confié à la garde des Curètes ou Corybantes*. Le siège très élevé sur lequel repose

— ᾖσε δὲ καὶ ὕστερον Πίνδαρος ἄλλά τε ἐς τὴν Τύχην, καὶ δὴ καὶ Φερέπολιν ἀνεκάλεσεν αὐτήν.

(1) L. X, p. 469. Strab. l. I, p. 58.

(2) *Descr. d. Med.* v. IV, p. 68, n° 365.

(3) Hesych. v. Γλαὺξ ἔπτατο. D'Hancarville, *Vas. d'Hamilton*, III, pl. 57.

le petit dieu, ressemble à celui que présente une médaille de Larissa en Syrie, au revers d'une tête de Jupiter (1). Sur notre médaillon, les Corybantes, au nombre sacré de trois, exécutent la danse armée pour empêcher le farouche Cronos de découvrir le séjour du nouveau-né. Cette danse armée s'appelle πυῤῥίχη (2), *ignée*, sans doute parce que les Corybantes frappant avec leurs épées sur leurs boucliers, en faisaient jaillir des étincelles et reproduisaient ainsi l'action des Paliques autour de l'enclume (3). Un autel du musée du Capitole nous offre le même mythe sous une forme un peu différente (4); on y voit la chèvre Amathée allaitant le petit Jupiter entre deux Corybantes qui se combattent. Si nous nous contentions des observations qui précèdent, nous échapperions probablement aux objections et à la désapprobation de nos confrères; mais notre conscience archéologique nous reprocherait de négliger à ce sujet plusieurs questions importantes et dignes d'être approfondies.

D'abord, *par quelle raison la ville de Mæonie offre-t-elle un type aussi singulier sur l'une de ses médailles?* D'après notre manière d'envisager les monumens numismatiques, manière dont nous avons exposé les principes à la tête de ces recherches, la présence des trois Corybantes autour du petit Jupiter, nous atteste des traditions relatives à la naissance et à l'éducation de ce dieu, établies à Mæonie, et nécessairement un culte qui se rapportait aux détails du même mythe. Nous avons en faveur de ce culte le témoignage de plusieurs médailles de la même ville avec la tête laurée de Jupiter (5), dont une porte l'inscription ΖΕΥΣ ΟΛΥΜΠΙΟΣ; d'autres montrent

(1) Millingen, *Recueil d. Med. inéd. gr.* (Rome, 1812), p. 77 : Tête de Jup. à dr. Rv. ΛΑΡΙΣΑΙΩΝ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ. Un siège; au-dessous, M et ΚΣ (an 220). Æ 3. T. IV, n. 15.

(2) Voy. Paus. l. III, c. 25. Εἶναι θεὸν Πύῤῥιχον τῶν καλουμένων κουρήτων.

(3) *Annal. de l'Inst.* vol. II, tav. d'agg. I et K.

(4) Millin. *Gal. mythol.* pl. V, 17.

(5) Eckhel, *Doctr. numm.* vol. III, p. 105. ΖΕΥϹ. ΟΛΥΜΠΙΟϹ cap. Jov. laur. est etiam in Mus. Com. Vitzai.

Jupiter debout, armé d'une haste et tenant l'aigle sur la main droite (1). Ces autorités tirées des monumens de l'art seront peut-être une réponse suffisante à la question précédente sous le point de vue historique. Il nous reste à obtenir le même résultat par la voie philologique et à démontrer que le type inédit de notre médaille est choisi par une raison secrète et convient à la ville de Mæonie, de préférence. Personne n'ignore que le mot grec Μαίων (2) désigne un *père-nourricier*, un *berceur*. Or, si nous recherchons la *qualité* de nos Corybantes sur la médaille de Mæonie, nous sommes obligés de reconnaître qu'ils y figurent comme les véritables *pères-nourriciers* du petit Jupiter, auxquels Strabon (3) attribue avec raison le soin de l'éducation de cet enfant divin, τὸ κουροτροφεῖν τὸν Δία. Les Corybantes (4) deviennent ainsi les *armes parlantes* de Mæonie.

Je ne sais si je dois alléguer une médaille de Mæonie avec l'image de *Télesphore* (5) pour y rechercher une autre forme de Jupiter enfant, enveloppé et emmailloté comme il convient à cet âge. Mais ce qui me paraît plus incontestable, c'est le rapport que la figure du *dieu Lunus* sur quelques autres médailles de la même ville (6) doit avoir avec le nom même de Mæonie. On sait que les Grecs disaient aussi bien Μήονες que Μαίονες. Or, Μήων, et par contraction Μήν, désigne préci-

(1) Mionnet, *Descr. d. Med.* vol. IV, p. 64, n° 339. ΔΗΜΟΣ ΜΑΙΟΝΩΝ tête imberbe laurée. Rv. ΕΠΙ ΑΥΡ. ΖΗΝΩΝΟϹ ΑΡΧ. Jupiter debout, tourné à gauche, ayant son aigle sur la main droite, et la haste dans la gauche.

(2) Hesych. v. Μαιούμενος, ἐκλοχίζων.

(3) L. X, p. 468.

(4) Cf. Lucian. *Deor. dial.* XII, 1, T. I, p. 233 : Τοὺς Κορύβαντας, ἅτε μανικοὺς καὶ αὐτοὺς ὄντας.

(5) Mionnet, *Descr. d. Med.* vol. IV, n° 357. Α. ϹΕΠΤ. ΓΕΤΑϹ ΚΑΙ. Tête nue de Géta Rv. ΜΑΙΟΝΩΝ. Télesphore debout, enveloppé dans son manteau. Cab. Cousinery.

(6) Mionnet, *Descr. d. Med.* vol. IV, p. 65, n° 352. Tête de Néron. Rv. ΜΑΙΟΝΩΝ (sic). Le dieu *Lunus* debout, tenant dans la main droite une patère, et dans la gauche une haste. N° 353. ΝΕΡΩΝ ΚΑΙϹΑΡ. Tête laurée de Néron à dr. Rv. ΕΠΙ ΜΕΝ. ΒΙΑΝΤΟϹ ΜΑΙΟΝΩΝ. Le dieu *Lunus* debout, à droite, la haste à la main. Cab. Cousinery.

sément le dieu *Lunus* que plusieurs villes de l'Asie-Mineure adoraient comme leur divinité principale, et qui devient de cette façon également un hiéroglyphe pour le nom même de Mæonie.

### 3. *Lysinie en Pisidie* (Pl. XLIX A, 6).

Le type unique et inédit de la ville de Lysinie représente naturellement, dans la figure de son *Apollon Lyricine*, la divinité principale de cette localité. Il est probable que la ville prit son nom de ce dieu citharède; car λίγειν et λιγαίνειν, veut dire *chanter* (1), d'où dérive le *licium* des Latins. Le changement de la lettre ι en υ n'a rien d'extraordinaire; on disait, par exemple λυγνός, tout aussi bien que λιγνός (2). C'est à cette même pensée que se rapporte également le nom du personnage *Licymnius* (3) ou *Lycimnius* (4); car les manuscrits offrent l'une et l'autre de ces leçons. Il est évident que ce nom désigne le *chanteur sonore* λιγύμνιος, ou le *doux chanteur* γλυκύμνιος, et que le personnage caché sous ce nom mythologique n'est autre que le fils de Latone, l'Apollon de notre médaille. Cette assertion trouve une nouvelle preuve dans le nom *OEonus* que porte le fils de Licymnius. Οἰωνός désigne l'oiseau (5) qui

(1) Etym. M. v. Λίγεια.

(2) Etym. M. v. Λιγνός.

(3) Paus. l. II, 22, mentionne le tombeau de *Licymnius*, fils d'Electryon, à Argos, près du monument de *Sacadas*, ὃς τὸ αὔλημα τὸ πυθικὸν πρῶτος ηὔλησεν ἐν Δελφοῖς· καὶ τὸ ἔχθος τῷ Ἀπόλλωνι διάμενον ἐς τοὺς αὐλητὰς ἔτι ἀπὸ τοῦ Μαρσύου καὶ τῆς ἁμίλλης τοῦ Σιληνοῦ, παυθῆναι διὰ τοῦτον δοκεῖ τὸν Σακάδαν.

(4) Paus. l. III, c. 15. Λυκιμνίου γὰρ παῖς ἦν (scil. Οἰωνὸς) τοῦ ἀδελφοῦ τῆς Ἀλκμήνης. — *Ibid.* Ὁ δὲ τυγχάνει τε ἀφεὶς λίθον ὁ Οἰωνὸς καὶ καταβάλλει τὴν κύνα. Comparez le vase du Mus. de Naples (Millingen, *Peint. de Vas. gr.* pl. 30. et Gerhard et Panofka, *Neap. Antik.* S. 258, 259.), où une femme agenouillée jette un certain nombre de *latrunculi* sur le pavé du temple de Delphes, pour consulter de cette façon l'oracle; et Hesych. v. Κύων· ἀπὸ τῶν κυβευτῶν βόλον τινα, ὃς καὶ χῖος καλεῖται.

(5) Etym. v. Οἰωνός· ὄρνις, ὁ γύψ.

donne l'augure, et par suite l'augure même (1). Cette généalogie fait par conséquent allusion à la prophétie de Licymnius, et s'accorde parfaitement avec le *trépied pythien* qui, dans la médaille de Lysinie, sert de support à l'instrument musical d'Apollon.

### 4. *Accilium en Phrygie* (Pl. XLIX A, 7).

S'il est certain que le double *c* répond au χ des Grecs, nous gagnons le patronage d'*Achille* pour une ville dont notre médaille inédite atteste seule, jusqu'à présent, l'existence. La description de M. Fontana qui reconnaissait avec raison le *dieu Lunus*, dans le type d'Accilium, n'est incomplète qu'à l'égard de l'attribut que le dieu tient de sa main gauche. Cet attribut remplace la *phiale* qu'on voit sur tant de médailles dans la main de Lunus, et représente ici un *fruit* faisant allusion à la *pomme* de Pâris (2). Car dans cette représentation, le héros grec disparaît complètement, et le fils de Priam, Pâris est infiniment plus près du personnage de la médaille d'Accilium. Cette observation produite par la seule inspection du monument, est fondée sur des motifs religieux dont différentes traditions mythologiques nous ont conservé les traces. Pausanias décrit, dans le troisième livre de son voyage (3), les différens héros qui séjournent avec Achille dans l'île de Leucé, et y place Hélène comme épouse d'Achille. Philostrate donne, dans ses Héroïca (4), de plus amples détails sur leurs noces et sur leur union conjugale; il parle aussi d'un temple près du lac Mæotide où l'on voyait *les statues d'Achille et Hélène*, *unis par les Parques.* L'acception d'*Hélène*, dans différentes traditions religieuses, comme synonyme de *Selènè*, la *Lune*, nous fait comprendre

(1) Etym. M. v. Οἰωνοπόλος· ὀρνεόσκοπος μάντις...... ὅθὲν καὶ οἰωνιστὴς ὁ μάντις.

(2) Hesych. v. ἀχράδα· ἄπιον, Apfel des Allemands.

(3) Ch. 19.

(4) Ch. XIX, 16.

la forme du dieu *Lunus* sous laquelle son époux *Achille* paraît dans l'île de Λεύκη (la lumière blanche), et explique d'une manière évidente l'image d'Achille sur notre médaille phrygienne. C'est probablement comme dieu Lunus aussi qu'Achille fait ses courses autour de l'île de Leucé dont plusieurs auteurs grecs (1) nous ont conservé la tradition.

### 5. *Télos, île de Carie* (Pl. XLIX A, 4).

La médaille inédite de l'île de Télos montre, d'un côté, la *tête de Mercure*, et de l'autre, non pas une *abeille* comme l'a dit M. Fontana, mais bien une *mouche*. Si je voulais suivre l'exemple des autres archéologues, je devrais rappeler ici les différens témoignages des anciens sur les dieux qui éloignaient les mouches (ἀπομυῖοι), Jupiter et Hercule, alléguer ensuite les deux pierres gravées sur lesquelles l'immortel Winckelmann a découvert l'image de ce culte singulier, et finir par déclarer que la multitude des symboles employés sur les médailles par les anciens, tantôt comme marques de magistrats ou d'artistes, tantôt par d'autres motifs que, dans l'état actuel de nos connaissances archéologiques, il est impossible de deviner, ne permet point de résoudre cette énigme numismatique. Mais une ressource dont on fait trop peu d'usage, la philologie, doit ici, comme partout ailleurs, être employée la première. Quel est le mot grec pour exprimer une *mouche?* μυῖα. Ce même mot désigne aussi l'*initiation* (2), c'est-à-dire la même idée que Τέλος, nom de notre île.

(1) Hesych. v. Ἀχίλλειον πλάκα τὴν Ἀχιλλέως νῆσον τὴν Λεύκην λεγομένην. — Εἰσὶ δὲ καὶ Ἀχιλλέως δρόμοι περὶ ταύτην τὴν νῆσον. Cf. Etym. M. v. Ἐνεχελίδῳ, τόπος Ἀθήνησι σταδίων ὀκτὼ ἐν ᾧ αἱ ἱπποδρομίαι ἀπό τινος Ἐχέλου. Comparez aussi la cylix de Xenoclès, du cabinet Durand, où Achille, absolument comme Ménélas, poursuit Hélène, la menaçant de son épée; tandis que son écuyer, sur des chevaux de la Thessalie, suit de près la course de son maître. Cf. Paus. l. III, 20.

(2) Μυῖα pour μυεία i. q. μύησις. Hesych. v. Μυούμενος· τελούμενος, μυσταγωγούμενος.

Cette idée de l'initiation, que le symbole de la mouche rend particulière à l'île de Télos, se retrouve également dans le nom d'un parasite, *Télephos*, que le poète Alexis (1) désigne dans sa comédie, *le Parasite*, comme ἄφωνος, *muet* (2), et met à dessein en rapport avec les divinités de Samothrace, siège principal des *mystères*. Quelque chose de plus curieux encore est contenu dans le récit de Posidonius (3), relatif aux *Mysiens* qui s'abstiennent *par piété* de se nourrir d'aucun être vivant; ils ne font usage que de miel, de lait et de fromage, et vivent dans une grande tranquillité (ζῶντας καθ' ἡσυχίαν, διὰ δὲ τοῦτο καλεῖσθαι θεοσεβεῖς καὶ καπνοβάτας). C'est pour cela qu'on les appelle *dévots* et *kapnobates*. Ce dernier mot a singulièrement tourmenté les interprètes qui n'ont pas manqué de proposer des conjectures, l'une plus inadmissible que l'autre. Pour peu que l'on se souvienne de la comédie des *Nuées d'Aristophane* où Socrate paraît sur la scène, descendant des nuages, pour faire allusion à la sphère lointaine et obscure dans laquelle le philosophe aime à se renfermer, on concevra aisément que les μύσοι, c'est-à-dire les *initiateurs*, et par conséquent aussi les *initiés*, pouvaient être désignés avec raison comme des gens *qui marchent dans la vapeur* et qui se plaisent dans cette autre espèce de nuage et de brouillard. Cette signification n'en exclut pas une autre plus naturelle, déduite du terrain volcanique du pays même, et qui se rapporte aux habitans de la Mysie aussi bien par exemple qu'à ceux de l'ancienne Putéoli que le voisinage de la Solfatara enveloppait d'une fumée continuelle. Ainsi le mot μύσοι, pris dans le sens géographique, pour désigner les habitans de la Mysie, et dans le sens hiératique, comme faisant allusion aux initiateurs et aux initiés, nous sert à expliquer la médaille de Télos; car le mot τέλος exprime d'une part, sans contredit, le nom positif de l'île, et renferme de

(1) L. X, p. 421, d.

(2) Hesych. v. Μόδος (mutus) · ἄφωνος. v. Μυκός · ἄφωνος.

(3) Ap. Strab. l. VII, p. 296.

l'autre le sens d'initiation indiqué par la mouche même. Avec cette idée s'accorde aussi l'emblème du côté principal de notre médaille, la *tête d'Hermès*, l'initiateur par excellence, et le nom Ἀγαθοῦσσα *qui rend bon*, donné à l'île de Télos par Callimaque (1).

## 6. *Crannon en Thessalie* ( Pl. XLIX A, 5 ).

Les deux types monétaires de Crannon, gravés n° 5, se retrouvent, à quelques détails près, sur la plupart des médailles thessaliennes (2); ils ont été constamment rapportés à *la belle race de taureaux et de chevaux* qui rendaient célèbre cette province de la Grèce (3). En cherchant pour les deux types de notre médaille d'autres raisons plus particulières à la ville de Crannon, nous ne pourrons guère échapper au reproche de vouloir trop expliquer et d'offrir une interprétation qui, toute spécieuse qu'elle puisse paraître, doit cependant être condamnée parce qu'elle manque d'application aux autres villes thessaliennes, dont les monnaies offrent les mêmes symboles. Sans nous inquiéter des objections d'une telle nature, qui seraient d'ailleurs très faciles à réfuter, notre tâche se bornera cette fois à justifier les différens emblèmes de la médaille de Crannon par le nom même de la ville.

Le *trident à côté du cheval en course* nous rappelle le culte de *Neptune Hippius*, dont l'épithète vient de l'usage des an-

(1) Plin. H. N. l. IV, 12. Telos unguento nobilis a Callimacho Agathussa appellata. Cf. Steph. Byz. v. Τῆλος. Quant à la célébrité de l'onguent de Télos, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que le mot *unguentum* se traduit en grec par μύρον.

(2) Larissa (Mionnet, *Descr. d. M.* t. II, p. 14, n. 101-108), Pelinna (Mionnet, t. II, p. 19, n. 143), Perrhæbia (t. II, p. 20, n. 146), Pharcadon (t. II, p. 21, n. 152), Pheræ (t. II, p. 23, n. 165), Tricca (t. II. p. 25, n. 172-178).

(3) Eckhel, *Doctr. numm.* t. II, p. 147 : Utriusque faciei typus in Thessaliam et pastoritiam et equestrem invitat. Cf. Millingen, *Anc. coins of gr. cities*, pl. III, 16, p. 50.

ciens de symboliser les *flots de la mer* par l'image de cet animal. Ce qui mérite surtout de fixer notre attention, c'est que précisément en Thessalie, Neptune fit naître le premier cheval en frappant un rocher de son trident (1). Ce cheval que le grand étymologiste appelle Sisyphe, d'autres Scyphus (2), ne peut guère différer de celui que le même dieu créa en Arcadie sous le nom d'Arion (3), ni du cheval Pégase auquel Corinthe doit sa source appelée Hippocrène (4). Si l'on ne peut se refuser d'admettre le mot πήγη, *source*, comme élément radical du nom de Πήγασος, et si la source produite par ce cheval s'appelle précisément Ἱπποκρήνη, *la source du cheval*, on conviendra peut-être aussi que le cheval de la médaille de Crannon n'est qu'un synonyme du Pégase, et qu'il nous conduit directement aux κράναι ou κρήναι, c'est-à-dire aux *sources*. Cette assertion gagne encore plus de vraisemblance si l'on compare la ville de Crannon avec son type de cheval, à la ville de la Sicile appelée Κρηνίδες, *les sources*, dont *Philippe*, dit-on, changea le nom en Φιλίπποι (5). Le nom de *Philippi* donné postérieurement à la ville de *Crenides*, atteste sa consécration à Posidon qu'on y vénérait probablement sous le nom de Φίλιππος, *l'ami des chevaux*.

Passons au côté opposé de la médaille, où un éphèbe (6), coiffé du chapeau thessalien, s'efforce de dompter un taureau;

(1) Etym. M. v. Ἵππιος· ὁ Ποσειδῶν· ὅτι δοκεῖ πρῶτον ἵππον γεγεννηκέναι Σίσυφον ἐν Θεσσαλίᾳ, τῇ τριαίνῃ πέτραν παίσας· ὅθεν ἱερὸν Ποσειδῶνος Πετραίου καθίδρυται ἐν Θεσσαλίᾳ· ζήτει Ἱπποκόοντος, ἱππασία. Philostrate, *Imag.* l. II, XIV, p. 831 : Ἀνίσχει καὶ ἡ Θετταλία, συνιζάνοντες ἤδη τοῦ ὕδατος, ἐλαίᾳ κομῶσα καὶ ἀστάχυϊ καὶ πώλου ἐφαπτομένη συνανίσχοντος· ἔσται γὰρ καὶ ἵππος αὐτῇ παρ' αὐτοῦ Ποσειδῶνος, ὅταν τὴν ἀποῤῥοὴν τοῦ θεοῦ καθεύδοντος ἡ γῆ ὑποδέξηται εἰς ἵππον.

(2) Schol. Pindar. ad *Pyth.* od. IV, v. 245.

(3) Paus. l. VIII, 25. (4) Paus. l. II, 3; cf. l. I, 31.

(5) Steph. Byz. v. Κρηνίδες· πόλις Σικελίας ἃς Φίλιππος μετωνόμασε Φιλίππους. D'autres placent cette ville en Macédoine; mais rien n'empêche qu'il n'existât une ville du même nom en Sicile.

(6) Le même, dont d'autres médailles de Crannon offrent tantôt le buste seul (Mionnet, t. II, p. 10, n. 74), tantôt la figure entière à cheval (Mionnet, l. c. et n. 75).

déjà il en a saisi la tête (*κράνον*) et semble vouloir lui arracher une des cornes (*κέρας*). Les monumens qui présentent le combat de Thésée avec le taureau de Marathon, et la lutte d'Hercule avec celui de Crète, ou avec Acheloüs, offrent relativement à la pose et à l'action des deux adversaires une analogie frappante avec la médaille inédite de Crannon, et nous autorisent à supposer dans le groupe de ce monument un type normal des *combats de taureaux*, combats qui ont tant illustré les habitans de la Thessalie. Mais en l'honneur de quelle divinité célébrait-on cette espèce de combats? En Thessalie, de jeux pareils ne pouvaient manquer à l'occasion des fêtes de Neptune (1), divinité principale du pays. L'explication générale que nous venons de proposer ne doit cependant pas nous empêcher de rechercher une allusion plus directe que les artistes anciens aimaient à cacher sous des détails qui échappent souvent à notre attention.

S'il est vrai que l'éphèbe de notre médaille s'efforce de rompre une des cornes au taureau, il faut se souvenir du nom étrange qu'on donnait précisément, dans les fêtes de Neptune, aux jeunes gens qui versaient le vin. On les appelait *ταῦροι*, *taureaux* (2), parce qu'ils *portaient des cornes*, c'est-à-dire des cornes à boire, comme les camilli ou pocillatores des Romains. Or, pour peu que nous réfléchissions à ces éphèbes et à leurs cornes à boire, ainsi qu'à l'usage primitif de boire dans de véritables cornes de bœufs (3), nous conclurons sans peine que le vainqueur du taureau, dans les fêtes de Neptune, celui qui avait rompu une des cornes du taureau, comme Hercule celle d'Acheloüs, devenait l'éphèbe pocillateur, surnommé *taureau*.

Cette vérité résulte aussi de l'examen philologique du nom

(1) Souvenons-nous du taureau furieux que Neptune envoie à Hippolyte, et du tableau d'Antiphile, représentant *Hippolyte effrayé du taureau qui s'élance contre lui*, et exposé, sans doute à dessein, dans le portique de *Philippe* à Rome (Plin. Hist. nat. L. XXXV, 10.) Cf. Millin. P. d. V. T. II, 78, 7; d'Hancarville, III, pl. 36. Tischbein, II, 19.

(2) Athen. l. X, p. 425, c. Etym. M. v. κρήτηρ.

(3) Athen. l. XI, p. 476, a.

*Crannon*. Le mot χράννων dérive du mot κεράω ou κεράννυμι, et désigne celui qui *fait le mélange*, spécialement le mélange du vin et de l'eau dans le *crater*, et qui y *puise* la boisson avec son *kéras* pour l'apporter aux convives (1). De cette façon le mot κράννων devient synonyme de οἰνοχόος, et le passage d'Athénée sur les éphèbes *taureaux*, comme ministres des fêtes neptuniennes, tire de nouvelles lumières de la médaille même qui nous occupe. Ce qui vient peut-être aussi à l'appui de notre hypothèse, c'est le caractère particulier de l'eau de Crannon : il suffisait, selon Athénée (2), de le mêler au vin pour obtenir une boisson qui se conservait parfaitement chaude pendant deux ou trois jours. Pour rendre notre argumentation aussi complète que possible, citons deux autres médailles de Crannon, l'une avec un diota ou *chous* (3), l'autre avec une hydrie corinthienne (4), placés sur un petit char dont les roues sont surmontées par deux corbeaux (5). Comme ces sortes de vases se trouvent constamment dans les mains ou sur la tête des femmes qui vont puiser de l'eau à la fontaine, comme dans un vase décrit tout récemment par M. Bröndsted (6) une

(1) *Recherches s. l. n. d. v. gr.* p. 31, p. 32 ; Rhyton et *Dicrounon*, et p. 11.

(2) L. II, p. 42, c.

(3) Eckhel, *Doctr. numm.* t. II, p. 135. Eques pileatus citato cursu. Rv. ΚΡΑΝΝΟ Curriculum cui imposita diota; utrique rotae insistit avis. Æ 3.

(4) Eckhel, *D. n.* t. II, p. 135. Cap. Jovis laureatum. Rv. ΚΡΑΝΝΟΝ ΕΦΥΡ Curriculum cui impositum vas; utrique rotae insistit avis. Æ 3.

(5) Haym les a publiées t. II, p. 147, et parfaitement expliquées par un passage d'Antigonus Carystius (*Hist. mirab.* c. 15.), où δύο κόρακες ἐφ ἁμαξίου sont décrites comme les armes de la ville de Crannon. L'auteur grec ajoute que lorsque la ville souffre d'une trop grande sécheresse, on n'a qu'à pousser ce petit char en bronze, et l'on obtient la pluie. Ce type de Crannon, sa tradition et l'inscription ΕΦΥΡ, méritent d'être rapprochés d'une peinture de vase publiée par Tischbein (*Vas.* d'*Hamilt.* T. IV, pl. 18), où une femme, avec son hydrie, s'approche d'une source dont le rocher est surmonté d'un corbeau auquel l'hydrophore paraît offrir une couronne; sur une peinture de vase analogue (au Musée du Louvre) on lit : ΔΕΞΕ ΥΔΕΡ. Comparez Hygin (*Astron.* l. II, ch. 40) sur le corbeau d'Apollon.

(6) *A brief Descrip. of thirty-two greek painted vases*, p. 56.

des hydrophores porte le nom de *Callirrhecrène:* on nous permettra de rapporter ces *vases* également *au nom de la ville*, et de les rapprocher des *cornes* sur la première médaille de Crannon, en ce que les femmes qui *puisent* de l'eau à la *fontaine*, *κρήνη*, s'identifient pour le sens intime de l'action, avec les éphèbes qui *puisent* le vin au *cratère*, surtout lorsque, comme nous venons de voir, ceux-ci y emploient l'eau chaude d'une des sources de *Crannon*.

Ainsi, l'un et l'autre de ces monumens numismatiques révèle la présence d'un jeune héros, qui donne à la ville son nom de *Crannon* (1), et qui figure à-la-fois comme dompteur des taureaux dans les fêtes de Posidon, et comme ministre aux sacrifices et aux repas sacrés, célébrés en honneur de la même divinité.

Les observations sur la médaille de Crannon expliquent en même temps pourquoi l'île de Cranaë a pour type (2) avec l'inscription ΚΡΑΝΑΙΩΝ *un victimaire* tenant dans la main droite un maillet, et *saisissant de la gauche un taureau.*

TH. PANOFKA.

# II. LITTERATURE.

### I. MUSÉE DE SCULPTURE ANTIQUE ET MODERNE, PAR M. LE COMTE DE CLARAC (3).

Cet ouvrage important contient trois ouvrages distincts : l'histoire et la description détaillée du Louvre, le musée du Louvre, et une collection des statues remarquables de l'antiquité, tirées de divers musées de

(1) Son buste se voit sur la médaille décrite par Mionnet, t. II, p. 10 n. 74.

(2) Mionnet, *Descr. d. Med.* t. II, p. 149, n. 40. Helena quæ est Cranaë. Maximinus. ΑΥΤ. ΚΑΙC. ΙΟΥΛ. ΒΗΡΟC. ΜΑΞΙΜΕΙΝΟC. Tête laurée à dr. *Vaillant* Æ 5.

(3) Paris, 1826-32. T. I et II, et une partie du t. III, des planches (pl.

l'Europe (1). En joignant le premier ouvrage au second, l'auteur a plutôt satisfait à lui-même dans sa position de conservateur du musée du Louvre, et peut-être aux amis de l'art antique en France, qu'à l'étude de cet art en général ; la réunion des deux derniers ouvrages sera d'autant plus sûre de l'approbation des archéologues, que le besoin d'une nouvelle comparaison des statues antiques s'était fait sentir depuis long-temps. Mais ceux qui penchent le plus vers l'art moderne et l'histoire de l'ancien palais des rois de France, sont ainsi forcés d'acquérir outre les trésors anciens qui s'y conservent, encore un grand nombre de monumens étrangers. Cependant, quoi qu'il en soit, on ne peut refuser à cet ouvrage la plus haute estime à laquelle a droit toute entreprise qui réunit tous les efforts et moyens d'un homme de talent et d'un zèle sincère, et l'activité d'une vie entière. Quant au public, la modicité du prix (2) le dédommage complètement des inconvéniens du plan quels qu'ils soient. Au lieu de *douze cents* statues des musées étrangers, annoncées dans le prospectus, l'auteur en livrera *dix-sept cents*, dont la moitié était déjà gravée depuis très long-temps. M. de Clarac a consacré sa fortune à un ouvrage par lequel il cherchait non seulement à ériger un digne monument à ses études archéologiques, ce qui lui a parfaitement réussi, mais encore à bien mériter de l'étude de l'art en général. Nous espérons que ce noble but sera bientôt parfaitement apprécié et qu'un ouvrage d'une si vaste étendue se répandra sous peu au-delà du cercle restreint des grandes bibliothèques auxquelles il est indispensable, parmi les amateurs, les artistes et les savans, de manière à ce que le succès réponde aux vues et aux justes desirs de l'auteur.

Peu de mots suffiront à l'égard de la partie de l'ouvrage sur le Louvre et les Tuileries (plus de 450 pag.), qui, accompagnée d'un tableau chronologique (p. 631) et composée à l'aide d'un nombre effrayant de sources (p. 237 et suiv.), reste cependant étrangère à notre Institut. Les planches 9-110 *ter* appartiennent à cette partie, et on verrait volontiers jointes à cette série les pl. 228-41, des sculptures du seizième siècle et d'une époque encore postérieure, qui maintenant font une invasion dans le cercle des monumens antiques, et troublent leur suite d'une manière encore plus fâcheuse que les sarcophages chrétiens, pl. 226-27, et les hiéroglyphes égyptiens, pl. 442-48 (3). Nous signalons comme d'un intérêt particulier les pl. 8. *d.*

1-388) ; liv. I, des inscriptions ; t. I, du texte, 692 p., et une partie du t. II, 384 p.

(1) Dans ce compte n'entrent ni la section de la partie technique de la sculpture, qui sert d'introduction à l'un de ces trois ouvrages, ni celle de l'iconographie grecque et romaine, qui forme un supplément de l'un des deux autres.

(2) 20 fr. pour chacune des dix livraisons, dont six ont déjà paru, et 30 fr. pour les nouveaux souscripteurs.

(3) Ce mélange désagréable de monumens antiques et modernes a même été conservé dans le catalogue alphabétique des bas-reliefs.

châteaux des treizième, quatorzième et quinzième siècles, tirés de manuscrits de la Bibliothèque du Roi; ensuite pl. 8. *a. b. c.* le Louvre sous le règne de Charles V, restitué par M. le comte de Clarac; pl. 9 le vieux Louvre de François I; pl. 110 *ss.* réunion du Louvre et des Tuileries, arrêtée d'après les plans de MM. Percier et Fontaine. Parmi les sculptures, le fronton de la colonnade de Lemot, pl. 18 et pl. 23, la bonne décoration d'un tympanum de Lesueur et Ramey père qui se sont rapprochés du modèle des antiques, méritent d'être signalés; de même que les sculptures d'après les dessins de Lebrun, pl. 105-9, et le vase de bronze de Benvenuto Cellini, pl. 51. Mais un grand nombre de ces sculptures souffre beaucoup trop de la comparaison inévitable avec l'esprit et le principe des sculptures antiques, quoique une partie considérable de ces dernières appartienne également à l'art dégénéré, et accuse un travail très subordonné. Quelque importante que soit cette partie pour l'histoire des artistes français, elle donne néanmoins lieu à la question, si tout, même ce qu'il y a de plus absurde et de plus affligeant, mérite d'être reproduit en gravure. Peut-être aimerait-on mieux lire que voir représentés les sujets historiques de ces images.

Cette partie de l'ouvrage est précédée par un *Essai sur la partie technique de la sculpture et sur les différentes substances employées par les anciens dans la pratique de cet art*, p. 1-236. Il contient un traité sur les différens matériaux relatifs à cette question, plus complet que ceux que nous possédions jusqu'à présent. Un talent pratique, des connaissances et expériences techniques que l'auteur unit heureusement à ses études littéraires (avantage dont il a tiré parti sous plusieurs rapports dans la vaste entreprise de cet ouvrage qu'il dirige à lui seul), furent une condition indispensable à l'exposé si instructif de pareilles questions. Il commence par les instrumens, montre avec beaucoup de justesse leur simplicité dans les premiers temps, et rassemble tous ceux mentionnés par Homère, en les expliquant surtout par Pollux, Hésychius et l'Etymologicon. Les genres de l'art suivent dans l'ordre du plus ou du moins de facilité, avec laquelle on travaille les matières, d'après un principe dont on ne peut contester la justesse en général, mais qui probablement a subi souvent par différentes circonstances, des modifications et des exceptions; car des assertions positives sur des points spéciaux de l'histoire de l'art ne peuvent presque jamais s'appuyer sur la succession probable des différentes matières et sur leur rapport réciproque. Par conséquent, l'auteur commence par la *plastique en argile ou en terre glaise*, *en cire*. Corœbus d'Athènes (p. 28) que Pline nomme l'inventeur de ce genre d'art, et que Sillig n'aurait pas dû exclure de son catalogue des artistes, paraît un nom mythique du père de cet art, fait de κόρη comme κοροπλάστης. L'auteur s'aperçoit également que la roue du potier est plus ancienne qu'Anacharsis, quoique ailleurs sa critique ne touche guère aux traditions relatives à l'origine de l'art. Ce qui nous surprend en quelque sorte, c'est de voir traiter à propos de la plastique en cire, l'encaustique et les *imagines* des Atria romains et celles de Varron.

P. 38, suit la *sculpture en bois* et un catalogue des différentes es-

pèces de bois; après, des chapitres pleins de mérite: p. 45, *plâtre* et *moulage*, estampage, moules à creux perdu, moules à bon creux, et p. 55, *statuaire*, cuivre, bronze ou airain, moulage et fonte des statues de bronze, fonte massive ou en plein moulage, au marteau, ivoire, statues d'or. P. 59. L'auteur observe que les sculpteurs d'aujourd'hui n'ont que des connaissances imparfaites sur la pratique de la fonte, et développe très bien comment cet art n'est, d'après ses moyens, qu'un résultat de la plastique dans son sens propre et primitif. Il démontre (p. 60) avec beaucoup de sagacité jusqu'à quel point la matière posait des limites au style et au caractère; avec quel sentiment de finesse les anciens savaient mettre d'accord l'expression des formes et les rapports intérieurs avec les plans et les couleurs et avec la nature et l'effet des matières en général : une copie en bronze de la Vénus de Médicis ou du gladiateur d'Agasias, ne reproduit nullement ces statues dans leur pureté et leur perfection, et si une copie en bronze d'une statue de marbre pouvait entièrement satisfaire, ce serait une preuve que le marbre n'est qu'une copie d'un original en bronze. Par incident, l'auteur mentionne comme raretés (p. 82) quelques figures antiques et un bas-relief en ambre que l'on voit dans les musées Blacas et Pourtalès-Gorgier. L'aurum solidum des statues (en opposition, avec le σφυρήλατον) est estimé à l'épaisseur d'une pièce de vingt francs, et d'après cette évaluation on a calculé le prix d'une Vénus de Médicis en or (p. 84); de même le prix des statues en bronze a été l'objet de recherches semblables (p. 127).

Nous pouvons moins accorder nos suffrages au chapitre suivant, qui, sous le titre *toreutique*, comprend, p. 88, statuaire polychrôme, chryséléphantine; p. 100, fonte à moule à noyau; p. 118, moulage au sable, d'après la thèse : *la toreutique enfantait la statuaire, comprenait dans ses attributions toutes les branches de la statuaire.* Il n'y a pas deux genres de l'art ancien qui soient si complètement distincts l'un de l'autre dans leur rapport le plus essentiel, que la toreutique (cælatura), et la sculpture en or et ivoire; d'ailleurs d'innombrables preuves tirées du langage des anciens à l'égard de l'une et de l'autre s'accordent sans exception, à un tel point, avec ce qui est fondé dans la nature des choses mêmes, qu'il est permis dans ce cas, d'énoncer l'assertion même sans l'accompagner de la démonstration. Malgré l'évidence de ce que nous avançons, c'est un phénomène assez étrange, mais pas sans exemple dans la marche des recherches historiques et archéologiques, que la confusion artificieusement érudite qu'à la place d'une liaison instructive, un vétéran illustre a introduite dans cette question si importante, n'ait trouvé que des suffrages et des imitateurs; de sorte que parmi tous ceux qui, depuis ont écrit en Europe, sur l'art ancien, peut-être pas un seul n'a su se garantir de la confusion précitée. C'est pour cela que nous avons regretté depuis long-temps, qu'un mémoire écrit il y a quinze ans, pour le journal sur l'art ancien qui se publiait alors à Gœttingue, et qui contient une critique de cette partie du Jupiter olympien, n'ait pas été imprimé à temps, quoique, vu la persévérance de l'erreur, il

ne sera jamais trop tard d'accorder quelque part à ce mémoire la publicité qu'il demande. Les sections sur fonte à moule à noyau, et moulage au sable expliquées très à propos par des planches, devraient être liées au chapitre statuaire et traitées séparément de la sculpture chrysélephantine, et de la toreutique. L'ouvrage de Cellini mérite d'après le jugement de l'auteur, de servir aujourd'hui encore de modèle aux orfèvres, fondeurs en bronze et ciseleurs (p. 114).

*Sculpture en marbre*, p. 133. On trouve dans ce chapitre plus qu'ailleurs, des observations historiques liées à celles qui concernent la technique, et ici notre manière de voir s'écarte également de celle de M. le comte de Clarac, qui, d'accord avec M. Hirt et d'autres archéologues, est disposé à rabaisser l'antiquité des ouvrages de l'art, surtout de ceux en marbre. Pour arriver à ce but, qui d'ailleurs repose sur une précaution et un scepticisme louables, on se sert d'une multitude de combinaisons et d'inductions, sans réfléchir que d'autres combinaisons non moins solides et en partie irrécusables, conduisent à des assertions toutes contraires, d'où il suit que la tradition proprement historique concernant les inventions et la pratique de cet art est parvenu jusqu'à nous, quant au temps, renfermée dans un cadre plutôt trop étroit que trop large, ce qui du reste ne pouvait être autrement. D'abord on serait bien embarrassé à justifier l'assertion que, pour travailler en marbre, il fallait la découverte de beaucoup de moyens pour exécuter la copie d'un modèle, et en outre, une multitude d'instrumens. Nos tailleurs de pierres ne se servent d'aucun modèle; l'auteur même affirme, p. 138, que chez les anciens, les artistes dans des temps postérieurs, se dispensaient souvent d'un modèle. Il accorde l'existence des statues dans Homère et peut-être dans l'écriture sainte; mais nous ne voyons pas dans Homère, que ces statues soient travaillées en terre cuite, en bois ou en métal, et il semble qu'il faudrait se borner à des figures en bois couvertes de vêtemens. Si Pline place les ouvrages en marbre au commencement des Olympiades, nous croyons que cette assertion n'est réfutée, ni par l'arbre généalogique de l'école de Chio, ni par Dipœnos et Scyllis; l'expression que ces derniers artistes se distinguèrent les premiers, ne prouve rien dans cette question, pour peu qu'on examine la manière dont les anciens s'expriment dans l'histoire de l'art, ou au moins dans les fragmens qui nous en ont été conservés. Pausanias ne contient rien qui vienne à l'appui de l'époque fixée par Pline, mais aussi rien qui s'y oppose; il n'y est question ni des sculptures de Mycènes, ni de l'antiquité des temples. M. de Clarac explique p. 147, très en détail la machine Gatteaux pour mettre les statues aux points, quoique ce procédé ne concerne nullement l'art ancien; p. 153, il est question de la restauration; p. 156 de la *circumlitio*, d'après M. *Quatremère-de-Quincy*, auquel l'auteur, comme nous tous, doit beaucoup de renseignemens. M. de Clarac pense, p. 160, que la sculpture polychrôme ne convient au meilleur goût que liée à l'architecture, et affirme contrairement à Visconti, que la sculpture était destinée à produire de l'effet uniquement par la pureté et la magie de ses formes,

et qu'elle devait tout au plus faire deviner les couleurs. P. 162, se trouvent des remarques sur l'originalité dans la sculpture; p. 165, un catalogue des marbres et différentes espèces de pierres que mentionnent les auteurs anciens; p. 172, un autre des différentes pierres antiques qu'on a découvertes dans les ruines, et à cette occasion, le travail du porphyre est expliqué en détail; enfin, p. 184, un troisième catalogue des marbres et autres espèces de pierres en France. P. 194, se trouvent des tables, donnant les proportions de quarante-deux des plus belles statues antiques, en parties du Louvre, et en partie d'après les plâtres, avec une comparaison du pied de France, d'Angleterre, de Venise, de Dresde, du palme napolitain et romain. Ce travail pénible qui offre à l'étude de l'art un nouveau secours ne concerne pas proprement la technique, mais les principes de l'art plus élevé; d'après le plan de notre ouvrage, elle se rattache le plus convenablement au choix des statues.

Le *second* volume contient les *bas-reliefs antiques* du Musée royal de sculpture, et commence par un essai sur les bas-reliefs antiques, p. 1-48. Après les remarques les plus générales, l'auteur s'adresse, puisqu'il n'y a pas beaucoup à faire avec Dibutades, au bouclier d'Achille et au soi-disant chœur de Dædale à Cnosse. Il suppose avec Heyne et d'après une note communiquée par M. Letronne, et Payne Knight était du même avis, que le bouclier d'Homère, ainsi que celui d'Hésiode, est un ouvrage du temps de Solon. Il faut cependant avouer que les ouvrages de l'art chez Homère n'ont pas été soumis jusqu'à présent à un examen suffisant, et qu'une série de recherches relatives à l'histoire de la poésie épique, et surtout de cette partie qui, sauf peu de traces, a entièrement péri, doit être faite avant qu'on puisse espérer de porter un jugement raisonnable sur la question de l'art à cette époque. Une explication très aventureuse du bouclier d'Hercule, a été proposée dernièrement par un célèbre philologue d'Allemagne.

Après, suit un traité *des costumes antiques,* p. 49-156. Pourquoi précisément à cette place? C'est une question qu'on doit supprimer, eu égard au plan libre avec lequel les fruits réunis d'une étude de longues années sont ici communiqués au public. Or, ce qui nous étonne, c'est de ne pas rencontrer ici la dissertation de Visconti sur le costume des statues antiques (dans les *OEuvres diverses*, tom. III), citée dans la série des écrits sur cette matière, que l'auteur, d'après son habitude louable, a rassemblés. Il aurait pu tirer partie de l'ouvrage de Müller sur les Doriens pour distinguer le costume dorien de celui de l'Ionie, (p. 53). P. 52, il fait ressortir l'importance extrême des vases peints par rapport au costume; du reste, on trouve d'après les sources des auteurs anciens rassemblées dans un ordre alphabétique, toutes les parties qui constituaient le vêtement grec et romain en général, puis les noms des draperies en particulier, 1° vêtemens du genre du chiton ou de la tunique; 2° du genre de nos manteaux; ensuite les couleurs employées dans la teinture des étoffes et des principaux vêtemens qui en tiraient leurs noms. Puis on traite de la coif-

fure, des boucles d'oreille, des bagues, colliers, bracelets, anneaux ou ornemens des jambes, de la chaussure; le tout est accompagné de listes alphabétiques. Cette riche nomenclature traitée d'une telle façon est moins féconde pour la connaissance des monumens de l'art que peut-être utile sous d'autres rapports, et paraît peu d'accord avec le reste de l'ouvrage écrit et destiné aussi bien pour des lecteurs non savans, que pour les érudits.

Un petit chapitre est consacré, p. 157-66, aux bas-reliefs *égyptiens,* dont le Musée ne possède qu'un petit nombre (1) et le jugement sévère sur l'art égyptien en général, mérite une attention particulière. Suivent les bas-reliefs *grecs et romains*, puis viennent les statues antiques et modernes du Louvre et des Tuileries, pl. 263-387, quant à la gravure rendus complètement; quant à l'explication, il reste beaucoup à desirer à l'égard des bas-reliefs. On est maintenant tellement gâté par l'abondance des nouveautés qui nous sont offertes dans d'autres ouvrages, comme dans les Monumens Inédits de M. Raoul-Rochette, dans les Monumens Antiques de M. Gerhard, dans le Musée Blacas de M. Panofka, dans les Annales et Monumens de notre Institut, qu'un ouvrage sur un musée comme le Musée français, publié déjà bon nombre de fois, a un double motif de se recommander par des avantages d'une disposition extérieure et intérieure que l'on ne pourra guère refuser à celui de M. de Clarac. Les bas-reliefs au moins se présentent pour la première fois accompagnés d'un commentaire étendu, et comme le Musée en contient une des plus riches collections, presque tous les sujets principaux des sarcophages, et une variété d'autres faits mythologiques, il s'ensuit qu'un vaste champ de recherches intéressantes s'ouvre ici à l'interprète. M. le comte de Clarac suit avec raison dans l'explication, l'ordre mythologique, quoiqu'en détail, cette succession n'est pas d'une haute importance. Nous ne pouvons non plus désapprouver que les planches n'aient aucun égard à cet ordre, et que leur disposition soit entièrement arbitraire. Mais si, en occupant tant d'artistes, il eût été possible d'arranger tout à son gré, on aurait dû chercher à obtenir plus souvent une réunion, soit de sujets, soit de compositions, sous le point de vue de leurs rapports intérieurs.

Il est difficile à juger le caractère et l'expression des dessins en connaissance de cause, si l'on est éloigné des originaux mêmes. L'exemple des bas-reliefs de Zoëga qui surpassent tous les ouvrages analogues par le soin et l'exactitude dont les originaux sont rendus, ainsi que du petit nombre de monumens publiés d'après les dessins de Meyer, pourra toujours servir d'imitation à des éditeurs de cette classe d'antiques. Il est vrai que celui qui publie des monumens isolés, inconnus auparavant, et exposés dans des endroits peu accessibles, a une obligation plus forte d'atteindre à la fidélité la plus sévère et la plus

(1) L'auteur de cette critique ne connaît pas encore le nouveau Musée égyptien, avec celui de Turin, le plus riche trésor des monumens de l'Égypte.
TR. P.

exacte, seule condition du jugement des artistes et des archéologues, et qui puisse donner une valeur réelle à la publication même, nous disons une obligation plus forte que celui qui publie de grandes collections pour un usage plus général et à des prix très modérés. M. de Clarac lui-même accorde (p. 365) la préférence à la gravure d'un beau bas-relief relatif à la fable d'Adonis, dans le troisième volume du musée de Bouillon; et, en effet, c'est en quelque sorte fatal que, dans la gravure de l'ouvrage que nous critiquons, le dessinateur ait gratifié d'une barbe l'aimé de Vénus. Les bas-reliefs étrusques, pl. 214 *bis*, se distinguent beaucoup trop peu du caractère des sculptures grecques et romaines. Les pl. 173-174 de l'ara Borghèse laissent beaucoup à desirer sous le rapport de la véritable expression de l'original, ainsi que plusieurs autres. Les vases de Marathon, pl. 152, méritaient peut-être une publication plus grande et plus exacte, de même qu'un vase funéraire assez semblable, pl. 155. Quant à l'indication des parties modernes, elle est bien loin d'être complète et de toute sûreté.

Dans les explications, l'auteur part de la méthode adoptée, d'un exposé mythologique; mais peu-à-peu on devra se décider à supposer chez le lecteur un manuel mythologique complet, pour pouvoir se diriger plus vite des généralités connues vers les détails neufs et dignes d'examen. Ces articles qui embrassent souvent, il est vrai, plusieurs monumens à-la-fois, forment en partie, comme sur Mithras, p. 286-311, de longues dissertations. Un catalogue détaillé des dons votifs en fait de vêtemens et de bijoux, tiré des inscriptions, se trouve comme épisode p. 224-31. C'est, en général, une des qualités de l'auteur d'étendre, tant sur le domaine de la technique que sur celui de la littérature, sa vue, dans toutes les directions et aussi loin qu'il lui est possible, de ne jamais s'arrêter à ce qui se trouve sous la main, de ne s'épargner aucune peine et de rassembler autant qu'il peut. Il aime aussi à demander conseil aux ouvrages des savans allemands, notamment de J. H. Voss, de Creuzer, de Bœckh et d'autres. Dans ses commentaires il pèse, autant que possible, les opinions de Winckelmann, Visconti et Zoëga, mais il ne manque pas pour cela de proposer ses propres conjectures; et, certes, même là où l'on serait disposé à lui refuser ses suffrages, on sera obligé de reconnaître sa prudence et sa réflexion. La science exige des méthodes, des efforts et des capacités très différentes : celui qui emploie toute son activité à rassembler, à coordonner et répandre d'une manière facile et agréable les matériaux de la science, aura rarement en même temps le bonheur de pouvoir entreprendre des recherches profondes sur des sujets obscurs, et de pouvoir élargir les limites de la science par des découvertes et des vues spéciales qui aient le mérite de la nouveauté. Nous cherchons en vain la provenance de chaque monument à la tête de son commentaire. Le grand nombre et la variété des sujets que nous aurions à traiter nous empêchent d'entrer dans de plus grands détails de critique; mais l'ouvrage est assez important pour justifier des observations que nous osons proposer ici relativement à une petite partie des monumens expli-

qués, et nous nous trouvons d'autant plus portés à cet essai, que jusqu'à présent la sculpture, et surtout les bas-reliefs ont eu dans les Annales, le dessous vis-à-vis des vases et d'autres monumens anciens, inconvénient moins occasioné par intention que par des causes accidentelles (1).

27. *Junon Choragique*, pl. 149. Visconti avait dit, dans sa *Description*, nº 186, que cette Junon, sans doute fragment d'une composition, était exécutée dans le style des monumens choragiques. Cela lui paraissait bien suffisant pour ceux qui visitent fréquemment un Musée qui contient plusieurs et même la plupart des monumens choragiques. Mais ce que M. de Clarac observe, qu'on est convenu d'appeler choragique, le style général auquel appartiennent ces monumens, cela ne s'étend probablement pas au-delà de l'enceinte du Louvre, et paraîtrait même si le sujet significatif et répété sur ce genre de monumens était réellement choragique, non moins étrange que le nom de *style eginétique* qu'on adopta lors de la découverte des statues d'Egine, et qu'on a heureusement abandonné à présent, pour désigner le *style hiératique* en général, ou si l'on voulait appeler une Junon dans le style des frises du Parthénon ou du temple de Phigalie, une *Junon panathénaïque* ou une *Junon phigalienne*.

32. *Pandore formée par Vulcain*, pl. 215. La réfutation de Winckelmann, qui dans les *monumens inédits*, nº 82, supposa la formation de Pandore par Vulcain, et fut appuyé par Visconti, est concluante; la soi-disant Pandore est vêtue, tandis qu'elle devrait sortir nue des mains de Vulcain: le rôle de spectatrice ne peut appartenir ni à Junon ni à Vénus, et l'acte d'offrir des dons à Pandore qui ne conviendrait pas même à Junon, n'est nullement exprimé. Il serait aussi mesquin et dépourvu de sens de croire que Pitho demande à Vénus un cadeau pour Pandore. M. de Clarac avait déjà essayé une nouvelle interprétation dans sa *Descr.*, nº 217. Il y voyait Anchise fuyant les murs de Troie, le palladium dans les mains, sous la protection de Vénus, à laquelle Hélène présente un œuf pour faire allusion à sa naissance et à son père Jupiter; à côté est Hécube ou une autre princesse troyenne, qui jette un regard inquiet vers sa patrie. Sans demander que la petite image soit désignée comme palladium, ou sans exiger à sa place les pénates dardaniens, nous devrions au moins attendre une autre situation que celle d'un homme assis, pour admettre l'idée d'un émigrant. Nous ne connaissons pas une seule invention d'un artiste ancien qui néglige l'attitude des per-

(1) Plus il est difficile de trouver des monumens en marbre que le mérite, soit de l'art, soit du sujet, recommandent à la publication, plus on comprendra pourquoi la Direction de l'Institut est dans la nécessité non-seulement pour le passé, mais également pour l'avenir, de ne consacrer que fort peu de place à cette classe d'antiquités. Les vases se trouvant précisément dans le cas opposé, il est tout naturel qu'ils remplissent un grand espace dans le volume de nos Monumens Inédits.

Th. P.

sonnages principaux si essentielle pour l'intelligence du sujet, ou qui se permette une pose ou geste si peu conforme à l'argument qu'il devait traiter. Mais quant à Hélène, que l'on ne s'attend guère à rencontrer à la prise de Troie, dans une pareille société, vu qu'elle se réunit de nouveau à Ménélas, et quant à l'œuf qu'on considère comme attribut caractéristique, je dois observer, sur la foi d'une des feuilles manuscrites de Zoëga, que tout le bras gauche (et par conséquent aussi l'œuf) ainsi que la tête manquent à la figure que Winckelmann appelle Pitho, et que la prétendue Vénus est entièrement moderne, sauf les jambes jusqu'au milieu des cuisses. Comme œuvre de restauration, Zoëga signale également tout l'édifice, la tête et les mains de la troisième déesse et le bras gauche de Vulcain, depuis le coude. Ces circonstances donnent une nouvelle preuve qu'il faut à l'égard des bas-reliefs, faire d'abord la part des restaurations, avant d'essayer de fixer leur sens et le sujet qu'ils représentent. Zoëga ajoute encore les remarques suivantes : « La tête de Vulcain paraît, à l'exception « de la barbe et du peu de cheveux autour du cou, retouchée par « un artiste moderne, d'où provient le bonnet si différent de celui « qu'on voit sur d'autres monumens antiques, et qui ressemble au « chapeau de Mercure, sauf la forme plus élevée qui le distingue. La « figure de Pandore manque, et l'on ne conçoit pas comment elle pose « sur les genoux de Vulcain ou ce qu'il en fait; elle est placée sur « une petite colonne et a la main droite élevée au-dessus de la tête « comme pour tenir quelque chose. Vulcain ne la touche d'aucune « façon; sa main droite n'est pas visible; la figurine paraît avoir servi « de support; Vulcain porte une tunique, une chlamyde et des bot- « tines; les traits de sa figure sont ignobles, et son extérieur est, en « général, laid. » Il paraîtra peu convenable de hasarder de nouvelles conjectures sur ce relief, surtout parce que nous n'en possédons qu'un fragment, dont l'explication dépendait en partie des figures et des scènes qui s'y rattachaient. On hésitera peut-être moins de supposer l'union de Vulcain et de Vénus, qui se trouve aussi sur un autre bas-relief des *monumens inéd.* de Winckelmann, n° 27, répété dans la *Galer. myth.* XXXVIII. 168*, et liée à une scène postérieure: Junon, sur l'un comme l'autre de ces monumens, est placée au milieu du couple conjugal. Vulcain est peut-être pris comme un Dædale qui doit sa belle épouse aux charmes de son art, pensée qui pouvait facilement saisir un sculpteur ravi de son art. C'est ainsi que, d'après le récit de Lucien, un hellanodice d'Olympie donna sa fille en mariage à Aëthion, à cause de l'admiration qu'excitait un tableau que cet artiste exposa dans les jeux publics. Cependant l'atelier paraît ici traité plutôt avec ironie. Junon amenant Vénus ne paraît pas seulement comme déesse nuptiale, mais aussi comme déesse-mère; Pitho s'acquitte de sa charge avec beaucoup d'exactitude auprès de la fiancée; mais le contraste entre le flegme de l'ouvrier laborieux qui a la Jeunesse derrière lui, sert d'introduction ou de passage à la scène malheureuse qui suivit dans le mariage même, et qui fut peut-être représentée ici en liaison avec la première.

33. *Enlèvement de Proserpine*, pl. 214. Puisque le grand nombre de sarcophages et de cippes relatifs à cette intéressante composition a été cité du recueil intitulé : *Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst*, il ne sera pas superflu de joindre ici quelques corrections, et d'alléguer en même temps plusieurs sarcophages qui manquent encore dans le recueil. Le sarcophage n° 30, ne se trouve pas à Cologne, mais à Aix-la-Chapelle; il est maintenant gravé dans le livre de Quix, *Historische Beschreibung der Münsterkirche in Aachen*, 1825; on l'appelle, dans l'endroit, le sarcophage de Charlemagne. Une gravure du même sujet, sur le sarcophage de Médicis, n° 19, est donné dans *la Galeria di Firenze*, tav. 152-153. Le sarcophage de Naples, n° 21, est mentionné par Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 92, p. 124, où il se méprit, en supposant une Médée dans la figure de Cérès. A Pise, n° 24, il y a un relief du même sujet encastré dans un mur, pas loin de la tour et de la cathédrale. On en reçoit à l'endroit même une gravure sur une feuille volante; l'indication d'un sarcophage au Campo-Santo ne repose que sur une erreur. Ce relief est encore gravé dans les *Lettere pittoriche sul Campo-Santo di Pisa*, 1810, p. 59, avec une explication de de Rossi, qui contient quelques inexactitudes. L'enlèvement de Proserpine se trouve, en outre, 1° sur un côté d'un sarcophage de Mazzara, publié par Houel, dans son ouvrage sur la Sicile où, d'après une observation de Hirt, le dessinateur a représenté Pluton dans deux momens différens en figure de femme au lieu d'homme; on remarque dans ce bas-relief, parmi les figures d'une dimension plus petite, Triptolème, une fois labourant, et une autre fois occupé à semer. 2° à Messine, publié dans une brochure particulière « *Su di un antico sarcofago nella chiesa de' padri conventuali di Messina* de Camelo la Farina, Messina 1823, 8° avec une rectification dans l'*Antologia*, Roma 1824, Gennaro, p. 24. 3° sur un sarcophage de Palerme, dans le portique de la cour de l'église métropolitaine, d'après l'ouvrage de von der Hagen, *Briefe in die Heimath*, Th. III, S. 222. 4° sur un grand sarcophage du musée du duc de Modène, à *Cattaio*, mentionné par Thiersch, *Reisen in Italien*, Th. I, F. 305. 5° à *Londres*, dans la collection Landsdown, voyez Müller, dans l'*Amalthea de Bœttiger*, Th. III, F. 247, Cérès monte ici sur un char traîné par des chevaux comme sur plusieurs autres monumens, notamment sur celui de Pise. 6° un beau fragment, Pluton avec la déesse enlevée et le char, que possède M. Weber à Venise.

Le bas-relief Borghèse, du Musée français, quoique d'une mauvaise exécution, se distingue cependant par le beau groupe des chevaux qui descendent, mais surtout par la variante unique jusqu'à présent d'une Cérès qui, au lieu de poursuivre sur son char le ravisseur, se trouve ici assise et en deuil, presque tout à découvert, sur la pierre Agelastos, la ciste à côté d'elle; la déesse est accompagnée d'Iris pour indiquer la transaction entre elle et l'Olympe, et d'une autre figure qui ne peut que concerner Cérès seule; peut-être la nymphe du puits Callichoros, peut-être Téleté ou Mystis. Si à l'instar

de la déesse elle ne tourne pas la tête vers le côté de l'enlèvement, cette circonstance ne nous permet cependant pas de supposer qu'il y avait encore de l'autre côté une scène qui pourrait exciter son attention; car il était nécessaire que toutes les deux fussent séparées du reste du cortège en détournant les yeux d'un spectacle qu'elles ne pouvaient supporter avec indifférence. Comme ce groupe forme ici la troisième scène, Pallas, Vénus et Diane, au milieu comme partout, exprimant la moisson ou le cueillement des fleurs, on ne conçoit pas pourquoi l'auteur n'adopte pas deux scènes sur son bas-relief.

38-41. *Apollon, Diane, Latone*, pl. 122. *Apollon, Diane, Latone et la Victoire*, pl. 120. *Apollon, Diane et la Victoire*, et *Apollon et la Victoire*, pl. 122. les monumens soi-disant choragiques de la villa Albani. L'auteur fait à l'égard du style de ces ouvrages l'observation suivante, p. 234 « Et qui sait si nous n'en devrons pas « quelques-uns à l'empereur Adrien, ou à Hérode Atticus, passionnés « pour l'archaïsme, et qui, par leur manie de faire imiter d'anciens « ouvrages, nous ont probablement exposés à regarder comme pro« ductions des temps reculés, celles auxquelles ils se plaisaient à « donner le style des différentes époques de la sculpture? » De cette manière l'auteur rectifie une observation qu'il avait hasardée, p. 196, à propos de la « Junon choragique » savoir que tous les ouvrages de ce style avaient été exécutés en Grèce. Quant aux monumens Albani, plusieurs raisons décisives prouvent que l'explication de Visconti qui a été adoptée par MM. Petit-Radel, Millin, Bœttiger, Taylor-Combe n'est, certes, pas moins erronée que les conjectures proposées antérieurement par Winckelmann, *Mon. inéd.*, p. 28, et *Hist. de l'art*, l. VIII, 3, 6, et par Zoëga, *de obel.*, p. 212. Ce ne sont point des monumens des chorèges de l'Attique; mais si c'étaient réellement des dons votifs, ils ne proviennent qu'individuellement des citharèdes qui avaient remporté des victoires dans les jeux de musique et notamment dans les Pythies de différens endroits; peut-être des premiers siècles de l'empire romain, où cette espèce de jeux ainsi qu'antérieurement, sous les rois grecs, occupa une place assez importante et pas suffisamment appréciée jusqu'à présent. Pindare nous apprend que le vainqueur recevait en prix une coupe d'argent aux fêtes pythiques de Sicyone, à l'imitation de celles de Delphes; dans cette coupe, la Victoire lui verse à boire pour la consacrer comme vase d'honneur, et l'on conçoit que de véritables vainqueurs consacraient en souvenir de leur propre gloire, l'image du dieu pythien, comme citharède et vainqueur dans son propre temple et sans compétiteur. Ce n'est pas ici l'endroit d'entrer dans de plus amples détails sur cette question. Les points les plus importans ont été exposés, il y a plus de dix ans, dans la grande édition de Bœckh et Dissen ad *Nem.* IX, v. 1, p. 453. Millin est parfois trop naïf lorsque, pour venir au secours de l'interprétation de Visconti, il suppose, dans la *Galerie myth.* XVII, 58, sous les traits de Diane et Latone, la sœur et la mère des jeunes vainqueurs. Mais l'autorité de Visconti joue presque un aussi mauvais tour au comte de Clarac, lorsqu'elle

l'engage (p. 234) à supposer sous le costume des trois divinités pythiques, autant de choristes, quoique (p. 236) il change d'avis et reconnaît dans Diane la prêtresse de la divinité même. Il est à remarquer que ni les six bas-reliefs de cette classe de la villa Albani, ni un autre venu par échange, de Paris à Berlin, ni tous ceux qui se trouvent encore ailleurs, sont accompagnés d'une inscription quelconque. Un fragment d'une composition pareille trouvé à Capri, et représentant Apollon, la Victoire et l'Agyieus du temple pythien, a été publié par Hadrava, *Ragguagli di vari scavi e scoperte di antichità fatte nell' isola di Capri*. Napoli, 1793, tav. 4; un autre, de la collection d'Hamilton, se trouve dans le Musée britannique, t. II, tav. 13; un troisième fragment cité ici, et également dans la *Synopsis of the contents of the Brit. Mus.*, p. 123, avec Latone, Diane et le temple, mérite encore plus d'attention, comme apporté de la Grèce par lord Elgin, parmi les acquisitions duquel Visconti n'a pas manqué de le mentionner. Pour affaiblir encore davantage que ce relief ait servi de monument votif, il sera à propos de se rappeler que nous trouvons la même composition de l'Apollon citharède, vainqueur, employée comme simple décoration sur des frises de temple en terre cuite, dont deux fragmens sont publiés parmi les *Terracottas of the Brit. Mus.*, n° 18 et 56, et sur un putéal rond du palais Spada à Rome, où, dans un style hiératique, mais moins sec et recherché, on voit la Victoire faisant la libation, un autel rond d'où s'élève une flamme, Apollon, Diane avec un flambeau, derrière elle un rocher avec une biche, et enfin Latone tout-à-fait comme sur le bas-relief Albani. Nous passons sous silence un pied de candélabre du Musée britannique, tom. I, tav. 5, avec la Victoire faisant la libation, parce que cette figure est une restauration moderne. Mais Apollon citharède ne pouvait-il pas, à côté des images des Muses, d'Hermès, d'Hercule Musagète, figurer également parmi les décorations ordinaires des cabinets d'étude? Cicéron fit encastrer dans l'atrium de son Tusculanum, des reliefs relatifs à Pallas, à Mercure, à Hercule; aussi, dans des peintures de vases, voyons-nous le Musagète toujours vainqueur. Dans les *Peint. de vases*, pl. 29 de Millingen, Niké descend de l'Olympe, pour apporter au dieu citharède, couronné de laurier, la tænie de la victoire. Ce qui nous rassure sur la présence du dieu pythien, c'est près de lui l'oracle indiqué par des sorts, et sur le revers du même vase, l'enlèvement du trépied. Sur un autre vase (Tischbein, tom. III, tav. 5), Niké descend également pour placer, à ce qu'il paraît, une couronne sur la tête d'Apollon citharède; Marsyas et Olympus écoutent tranquillement les accords harmonieux du maître, et plus haut, on aperçoit Artemis, Athéné et Arès. P. 235, on trouve une remarque neuve, qu'il y avait à la cithare d'Apollon, sur ce relief, comme sur bien d'autres, un morceau d'étoffe attaché pour couvrir l'instrument lorqu'on n'en jouait pas, ou peut-être aussi pour essuyer les mains du chanteur lorsqu'elles commençaient à s'échauffer.

62. *Bacchus, Diane, Victoire*, pl. 122. Il ne peut pas être question

de Bacchus, puisqu'il est entièrement moderne, sauf les jambes nues qui, elles-mêmes, sont dans un mauvais état de conservation. Il est naturel de rattacher aux monumens précédens, celui-ci sur lequel une Diane, avec un flambeau et un chien, reçoit une libation d'une femme ailée, absolument la même que celle des reliefs prétendus choragiques. Visconti (*Description*, n° 300) s'est abstenu d'expliquer cette sculpture; M. de Clarac pense à l'Hécate d'Hésiode, qui, d'après sa nature universelle, représente également la Victoire dans toute espèce de combats. Mais quelle distance y a-t-il entre la théologie orphique de cette Hécate, et une représentation qui accuse un rapport très positif de Diane avec son frère citharède et vainqueur. Ce rapport devient encore plus évident par la comparaison d'un vase peint d'Agrigente, publié par Gerhard *Antike Bildwerke*, I, 58. Artemis y est représentée avec une lyre (certainement ce n'est pas une figure mâle), reconnaissable par la biche à côté d'elle; elle présente sa coupe pour que Niké la remplisse; celle-ci tient également ici (comme sur un autre vase du même ouvrage, tav. 48) le κηρυκεῖον, non à cause de son identité avec Iris, mais pour indiquer la louange du vainqueur (κήρυγμα). Il est tout naturel que la Victoire se rapporte à des jeux de musique d'une des fêtes de Diane, de même que le fils de Latone, comme citharède et vainqueur, se rapporte constamment aux exercices de musique dans les Pythies. Hésychius nous fait connaître des jeux de chant, καλαοιδία, en l'honneur d'Artemis en Laconie, que Meursius (*Lacon.* II, 13.) considère comme une lutte vocale de femmes; on célébrait probablement un jeu semblable en l'honneur d'Artemis Hymnia adorée par tous les Arcadiens, d'après Pausanias (VIII. 5, 8 et 13, 1). Cette même Artemis du chant figure encore sur un vase de Palerme, publié par Gerhard (tav. 59) dans les noces de Dionysus, et en compagnie d'Apollon et d'autres divinités; elle porte le nom de ΧΡΥΣΗ ΦΙΛΟΜΗΛΗ; la biche est à côté d'elle, une figure non ailée, mais couronnée, lui offre une couronne; de même sans ailes se présente ΝΙΚΑ sur une médaille de la ville des Sirènes, Terina, chez Mionnet et Millingen. Le flambeau dans les mains d'Artemis sur notre relief s'accorde peut-être par une très bonne raison avec la figure du revers du vase, avec Artemis *Nicephore*, qui nous semble exprimer symboliquement la *Lampadédromie* (comparez tav. 63. On ne doit pas être choqué de ce que les flambeaux ne sont pas allumés, parce que c'est un des très fréquens oublis des détails). Sur un vase de Naples, publié par Panofka (*Vasi di premio*, tav. V), on voit une femme jouant de la cithare à laquelle une autre dépourvue d'ailes tenant de la main une branche de lotus (peut-être Niké), verse dans sa coupe; entre les deux figures comme sur le putéal Spada s'élèvent des flammes de dessus un autel. Artemis n'y est pas positivement caractérisée. D'un autre côté il n'est pas vraisemblable d'y supposer une simple mortelle; peut-être s'agit-il de Parthénope appelée par Statius, *Eumelis*, c'est-à-dire fille d'*Eumelus* ou du *chant*, comme ailleurs aussi *Sirène*, ou de toute autre ville qui célébrait des jeux de musique (c'est ainsi qu'une couronne de victoire est suspendue au-des-

sus de la figure de Nicopolis, dans un vase publié par Inghirami (*Mon. étr.* tav. 7-9) et relatif aux jeux d'Actium); le revers montre ici une liaison avec des sacrifices bachiques.

65-69. *Sarcophage d'Actéon*, pl. 113-15. Une des images pleines de vie de ce beau sarcophage (autrefois de la villa Borghese), un des plus anciens, d'une exécution originale de style romain, nous offre une particularité de détails qui mérite quelques considérations. Là, où Actéon est déchiré par ses chiens, on voit à côté, au-dessous de la figure du Cithéron, un hermès de Priape forcément replié en arrière. M. de Clarac suppose que cette circonstance nous indique « la « rapidité de la meute d'Actéon, qui, dans la violence de sa course, « aura renversé l'effigie en bois du dieu champêtre ». Ce motif semble d'une part trop insignifiant, et de l'autre, pas assez clair dans la représentation même. Les idoles des divinités paraissent souvent, d'après la croyance que l'esprit divin les anime, en action et en vif mouvement. A la vue de la fureur d'Ajax, le paladium détourne les yeux, et vibre sa lance; la statue de Junon à Sybaris se détourne également à l'occasion du crime que les citoyens commettent contre un réfugié. C'est ainsi qu'ici, le dieu pastoral exprime à la vue des souffrances d'Actéon, la douleur extérieure, d'une manière naïve, tandis que le dieu de la montagne, au-dessus de lui, verse d'une manière plus digne, des larmes. Du reste, ce peut être l'effet du hasard, que ni Pline ni Pausanias ne mentionnent aucune image d'Actéon; cependant, la peinture de Polygnote citée par le voyageur grec, quoiqu'elle ne pût contenir l'acte du déchirement même, indique toutefois la fable entière. On ne doit, par conséquent, pas mettre beaucoup d'importance, à ce que ce sujet ne se retrouve que sur des ouvrages de la Sicile (comme la métope de Sélinunte qui s'accorde avec les vers de Stésichore) et de l'Italie, et on aurait également tort d'affirmer que l'art ne se soit emparé qu'assez tard de ce mythe. Il se rencontre sur différentes urnes étrusques, sur un miroir, une amphore de Volci d'après Gerhard (*Rapporto*, note 253) et plus souvent sur des vases peints (1), ce qui prouve que le sujet a été également traité en Grèce, dans des temps antérieurs. Un bas-relief représentant cette fable se trouve encore inédit au Vatican, d'après la remarque de Visconti dans les *Monum. Borghes. pubbl. da Gherardo de Rossi*, t. II. tav. 2-3.

(1) Voyez Millin, *Mon. inéd.* t. I, pl. 5, p. 30, un vase de M. Lenoir, apporté d'Italie (de la Pouille, d'après le style): Actéon attaqué par deux chiens; Pan, effrayé, qui s'éloigne, et une nymphe de la chasse, armée d'un javelot, qui regarde avec satisfaction ce qui se passe (non pas Autonoë). Le même vase se trouve aussi chez Inghirami, *Mon. etr.* ser. VI. tav. M 5, n° 1, d'après Venuti. Voyez aussi Laborde, *Vases*, t. II, p. 37, vignette XI (sept chiens auxquels Artemis donne le signal); *Annali dell' Inst. archeol.* t. III, p. 406, pl. D 1, vase d'Eboli (deux chiens). Un grand vase de la collection Sant-Angelo, à Naples, y est cité p. 407; un autre, du baron Roger, et un troisième du cabinet Pourtalès, à Paris, sont mentionnés par Panofka, *Mus. Blacas*, p. 6, note 67.

77-78. *Autel de Diane thyréatique. Danseuses spartiates aux fêtes de Diane*, pl. 167-168, ou plutôt deux hiérodules d'Aphrodite qui dansent avec une bacchante, sur la base d'un candélabre. Incertain entre les explications de Visconti et de Zoëga, M. de Clarac se décide pour l'opinion de Visconti, par la seule raison que cet antiquaire n'a pas abandonné sa manière de voir pour celle de Zoëga, dans les supplémens ultérieurs du *Museo Pio Clement. III.* 11, 38. Les explications de Visconti dont nous reconnaissons volontiers la sagacité et l'érudition, ne sont en général à suivre qu'avec précaution et après examen; mais il faut leur accorder encore moins d'importance, lorsque cet archéologue, se confiant en l'autorité qu'il avait obtenue auprès de ses contemporains, et peut-être pour la conserver intacte, persista dans des opinions qui, avec raison, lui avaient été contestées. Et en effet, si les argumens que Zoëga allègue contre l'explication de ces danseuses comme caryatides, ne sont pas décisifs, et si les confusions sur lesquelles repose cette explication, ne méritent pas d'être réprouvées, il serait à craindre que l'interprétation des monumens ne puisse jamais être réduite à une méthode et à des règles assurées. M. de Clarac fait encore dire à Visconti, plus qu'il n'en a réellement dit, savoir : une Diane thyréatique, dont l'antiquité ne savait probablement pas plus que d'une Junon choragique, et aussi que les couronnes énigmatiques doivent caractériser des fêtes de Diane. L'interprétation de Zoëga est une des plus fines et des plus heureuses qu'on ait données de monumens anciens, et a obtenu par cette raison presque des suffrages universels, notamment ceux de Meyer chez Winkelmann (II. 689), de Hirt *sur les Hiérodules*, 1818 (p. 44) et de Bœttiger (*ibid.* p. 43). Il faut prendre pour point de départ, l'image la plus complète de ces danseuses, la base de candélabre de la villa Albani chez Zoëga (tav. 20), un des restes les plus remarquables de la sculpture grecque. Sur ce monument, le culte d'Aphrodite se manifeste dans les flammes de l'encens, avec lequel, selon Pindare, les hiérodules de Corinthe vénéraient leur déesse, dans les pommes, dans le lys : la pluralité des autels rappelle aussi le vers de Virgile sur la déesse de Paphos :

*Centumque sabæo ture calent aræ.*

Un tableau chez Philostrate (II. I.) représente, comme on l'a démontré dans l'édition de Jacobs, de pareilles hiérodules dont le costume répond parfaitement à celui des bas-reliefs, et le rhéteur fait ressortir surtout les χεῖρες ὕπτιαι, *manus supinæ* que nous observons aussi à l'une des hiérodules chez Zoëga, et rapportées (ce qui est peut-être une erreur) à ce que la déesse est née de la mer que les anciens gratifiaient de la même épithète. Athénée dit (l. XIII, p. 573. D.) qu'un tableau existait encore bien conservé dans le temple de Corinthe, consacré par les Corinthiens, et avec une inscription de Simonides; il représentait isolément (ἰδίᾳ) les hiérodules implorant le salut de la Grèce dans la guerre des Perses. La tunique relevée se

distingue du vêtement fendu (σχιστὸς χιτὼν) des Lacédémoniennes. La parure de la tête ne consiste certainement pas en des palmes dont les chorèges, dans les gymnopédies de Sparte, se couronnaient en mémoire de la victoire de Thyréa; non plus en des branches de saule, comme Zoëga croyait, mais probablement ce sont des roseaux que Lamberti indique aussi dans les *sculture della villa Pinciana* (st. 4, tav. 22). Absolument la même parure se retrouve encore sur un fragment en terre cuite chez Ficoroni, *Maschere scen.* tav. 67, qui malheureusement ne représente que la tête d'une danseuse pareille; l'éditeur y reconnaît, ce qui excite avec raison son étonnement, huit cornes. Les couronnes de roseaux font peut-être allusion à certains temples d'Aphrodite entourés de roseaux, comme à Milete, et chez Théocrite (XXVIII, v. 4); le temple d'Aphrodite Porné à Samos, s'appelait, selon Athénée (l. XIII, p. 572. F), le temple *dans les roseaux* (ἐν καλάμοις), ou aussi *dans le marais* (ἐν ἕλει); et il y avait de la même façon un temple érigé à Babylone par Harpalus, en l'honneur d'une courtisane d'Athènes (Athen. l. XIII, p. 575. F.). L'alliance du roseau avec cette déesse se révèle aussi dans une épigramme sur Ibycus, d'après laquelle le roseau (λευκοῦ φυταλιὴ καλάμου), joint au lierre, ornait le tombeau de cet ami de la lyre et des beaux garçons. Ceci rappelle le vers 1006 des Nuées d'Aristophane στεφανωσάμενος καλάμῳ λευκῷ μετὰ σώφρονος ἡλικιώτου, σμίλακος ὄζων. Un vase chez Tischbein, t. IV, 17 (45), nous montre aussi de jeunes filles, la tête ceinte de feuilles droites et hautes; elles s'approchent d'un autel, portant des branches de myrte et de l'encens. Cette parure se trouve changée dans les monumens romains d'une époque postérieure; dans celui chez Zoëga (tav. 21) où les feuilles peut-être d'or sont liées d'une manière peu naturelle en haut en petits anneaux, aussi bien que dans celui du Louvre où l'on voit un réseau tressé comme une corbeille. D'après Hésychius, les Laconiennes portaient des parures de cette façon appelées σαλία, c'est-à-dire θαλία; Müller, dans ses *Doriens* (II, 341), rappelle ce passage et suppose avec Visconti des danses en l'honneur d'Artemis de Caryæ. La liaison d'une bacchante avec des ministres d'Aphrodite, qui se retrouve de même sur deux pieds de candélabre au musée de Vénise, s'explique d'elle-même; on n'a qu'à se souvenir de l'ara de Gabies dans le *mus. Chiaramonti* (tav. 36-39), où l'on voit Vénus avec des bacchantes; mais elle devient encore plus claire par un passage des *Fastes* d'Ovide (IV. v. 863-78) négligé par Zoëga, d'où l'on apprend que le culte d'Aphrodite du mont Eryx a été transplanté avec ses hiérodules à Rome; que sa fête s'appelait *Vinalia* ou plutôt s'unissait à cette dernière. L'éditeur de l'ara se souvient avec raison de la fête *Vinalia*. Une espèce de représentation théâtrale de ces hiérodules érycino-romaines dans le temple de la déesse, devant la porte Colline, paraît être le sujet du second bas-relief Albani; l'une de ses danseuses est répétée sur une pierre antique de la collection de Stosch (cl. III, n° 123), mal expliquée par Winckelmann; elle est dépourvue de la couronne; à côté d'elle sur une colonne, est placée la statue d'un Bacchus thyrsophore et nu. Pro-

bablement il n'y avait pas à Rome d'*arundinetum;* de là, le changement de la parure de tête qui, du reste, est encore aussi légère et aérienne qu'une couronne de feuilles. On a eu tort de gratifier dans la restauration, la bacchante du marbre du Louvre, d'une parure de réseaux en forme de corbeille, de même sur une base de candélabre dans Cavaceppi (*Raccolt.* t. I, tav. 50), une semblable hiérodule devant un autel construit comme celui de Zoëga (tav. 20), ne doit probablement qu'à un rappezzino capricieux, la tête de Penthée et le glaive qu'elle porte.

Mais il naît une nouvelle difficulté de ce que nous voyons des filles dans un costume tout-à-fait semblable, ornées des mêmes couronnes, avec des gestes pareils, adorer l'idole de Pallas; ce sujet se trouve sur une frise en terre cuite de Préneste chez Zoëga (note 8), et d'Agincourt (*Fragm. en terre cuite*, pl. XII, 9), et de même plusieurs fois sur des cuirasses romaines, notamment sur celles de Trajan à Naples (Gerhard und Panofka, *Neapels Antiken*, S. 57), où l'idole est entourée de deux femmes de chaque côté, ou d'une seule comme sur une cuirasse de Turin. Ce dernier monument découvert en 1822, à Susa, et mentionné par Zoëga (*Bassir.* tav. 110, note 4), est très bien gravé dans les *Mémoires de l'Acad. de Turin*, 1805, *littér. et beaux-arts*, pl. 4, p. 434. Le même sujet se retrouve sur la cuirasse de Drusus, dans le *Mus. Napol.* (tom. IV, pl. 67), mais la gravure en est inexacte, comme on observe pag. 160. Ici la signification des feuilles de roseaux n'a plus d'application, et le genre de parure légère de la tête doit être pris dans une acception plus générale qui n'empêche cependant pas d'accuser des hiérodules, surtout si l'on réfléchit à la demi-nudité de ces femmes; car on n'est nullement fondé de supposer des vierges lacédémoniennes, par la seule raison que celles-ci dansaient leurs *parthénies* aux fêtes de Pallas comme à celles d'Artemis, et que, d'après l'expression de Clément d'Alexandrie, elles portaient des robes qui ne descendaient pas au-dessous du genou. C'était une espèce de prix d'honneur pour les divinités, de jouir d'un culte répandu en beaucoup d'endroits; mais les monumens ne nous enseignent point que les prières et les chœurs d'une seule localité furent représentés dans un sens général pour indiquer toutes les autres, et cette hypothèse est d'autant moins admissible s'il s'agit d'un endroit qui n'a rien de remarquable vis-à-vis de la plupart d'autres, mais qui au contraire ne jouit d'aucune célébrité. Il faut aussi distinguer s'il y a une intention religieuse cachée dans une interprétation, ou si les personnages sont seulement choisis à cause de leur qualité particulière, comme peut-être les danseuses spartiates de Callimaque et celles de Caryæ de Praxitèle, à cause de leur individualité naïve. D'ailleurs nous possédons bien des renseignemens sur les chœurs des vierges laconiennes, mais aucun sur un culte de l'idole, accompagné de gestes pareils. Et quelle raison y aurait-il de faire invoquer Pallas par des vierges spartiates sur des cuirasses romaines? On sait que des Locriens d'Opunte vouaient chaque année à Minerve deux vierges choisies dans les cent familles

privilégiées, comme expiation du forfait d'Ajax, et que ces vierges devenaient les ministres du temple de la déesse. Plutarque (*De sera Num. vind.* 12) dit que cet usage n'a cessé que depuis peu, et cite des vers d'un poète inconnu, d'après lesquels ces filles de la noblesse, vêtues seulement d'une tunique, tête et pieds nus, balayaient et lavaient, à l'aube du jour, le pavé autour de l'autel de la déesse (1); ces filles de Locres ne pouvaient pas paraître devant la déesse dont la colère envers le héros de leur patrie n'était point apaisée. Mais on serait tenté de supposer un mélange d'usages grecs à Rome, savoir, des esclaves d'un temple de Pallas, implorant de leur déesse la victoire pour l'expédition d'un empereur, comme les hiérodules de Corinthe invoquèrent une fois leur déesse pour le salut de la Grèce. Dans tous les cas, les deux espèces de monumens nous serviront à fixer le costume des hiérodules. Il faut en séparer entièrement les danseuses ailées et non couronnées qui sur des cuirasses romaines, volent d'une manière semblable autour du palladium, couronnent des trophées sur la cuirasse de Claudius Albinus (*Mus. Pio Clem.* III, 1), jettent de l'encens, sur une cuirasse du *Mus. Gabino* (tav. 3) ou sur un candélabre (*ibid.* tav. 42 et *bassir. di Roma*, tav. 110 comparez *sculpt. di villa Pinciana*, st. I, tav. 11). Visconti les appelle Victoires, et leur représentation tient du genre des arabesques.

84. *Forges de Vulcain*, pl. 181, autrefois à Berlin, et publié dans Hirt, *Bilderbuch* (tav. 27, S. 193), dans la *Descr.* nº 239, on a indiqué à tort *vill. Borgh.* Ce bas-relief est d'un haut intérêt, non-seulement parce que cette représentation ne se retrouve pas sur d'autres monumens, mais aussi parce que la fable même est inconnue. L'explication de Visconti que Vulcain, avec l'aide des cyclopes, forge des armes pour Enée, est assez étrange; car silènes et satyres ne diffèrent pas moins du cyclope que l'antiquaire même qui avait peut-être envie de se moquer de nous. Le relief du Capitole où deux cyclopes grossiers et pourvus chacun d'un seul œil, assistent Vulcain dans sa forge, est suffisamment connu. M. Hirt suppose qu'à Lemnos, Bacchus avait des relations intimes avec Vulcain, et que par cette raison le compagnon du premier de ces dieux avait été prêté comme aide pour une destination qu'il est difficile de préciser. Le passage où Strabon traite des Curètes, des Corybantes, des Dactyles, des Telchines et Cabires, des Satyres et Silènes, des Bacchantes et des Tityres, ne peut être d'aucun secours dans cette question. Le silène et le satyre nous annoncent un sujet de drame satyrique, et personne n'ignore que les argumens de cette espèce de drame aussi bien que ceux des tragédies, furent extraits et rassemblés dans des livres très répandus. Dans un drame satyrique de Sophocle, appelé *Pandore* ou *les Forgerons*, notre chœur de satyres forgeant se trouvait, sans aucun doute, dans l'atelier d'Hephæstus. La même chose se répète ici, soit qu'on forge les armes commandées par Thétis pour Achille, soit celles

(1) Voyez Meineke ad Euphor. p. 23. Timæus ap. Tzetz. ad Lycophr. v. 1141 : Ἦσαν δὲ κεχαρμέναι, μονοχίτωνες καὶ ἀνυπόδητοι.

demandées par Vénus pour Enée. Il existe cependant encore une troisième hypothèse, savoir, que les satyres se sont rendus chez Hephæstus, dans l'intention de forger des armes à leur dieu et à eux-mêmes pour la bataille contre les géans. On sait d'après un drame satyrique qu'ils s'y montrèrent extrêmement poltrons, ce qui résulte aussi de la forfanterie du silène dans le Cyclope d'Euripide. Peut-être le grand bouclier bachique τὸ θυραῖον τὸ Διωνυσίακον, cité par Pollux ( IV, 116 ), appartient-il à cette représentation. Deux épigrammes de l'Anthologie de Planudès ( n° 15 et 15* ), dont les auteurs supposent que la pauvreté et la misère ont forcé Silène d'avaler des étincelles, concernent nos monumens de l'art représentant Silène et Hephæstus forgerons. L'artiste de notre marbre a eu une idée assez plaisante de faire intervenir un Amour qui tire avec malice et en cachette le bonnet de Vulcain de la tête de Silène, qui sans doute l'avait emprunté au dieu de la forge; l'Amour indique par cette action, qu'il domine toujours avec gaîté et caprice la compagnie des silènes et satyres, quand même elle entre au service d'un autre maître. C'est ce que le drame satyrique n'aura pas manqué de montrer aux spectateurs.

85. *Mort d'Adonis*, pl. 116. Ici encore on a lieu de s'étonner de l'insouciance de Visconti qui, dans sa *Descr.* n° 424, ne se souvient d'aucune autre représentation semblable sur des bas-reliefs, quoiqu'il en existe plus de sept à Rome, et la compte parmi celles « où « les sculpteurs n'ont pas suivi les traditions reçues, ou en ont adopté « que nous ne connaissons pas ». Il hésite entre la mort de Méléagre et celle d'Adonis, et se prononcerait pour ce dernier sujet si le bonnet phrygien qu'on voit ordinairement à Adonis, n'y manquait pas. On n'indique pas et il nous a été impossible de savoir d'où le bas-relief du Musée est parvenu à Paris. D'après M. de Clarac « ce monument « est d'un style et d'une exécution assez remarquables ». Ce bas-relief ressemble assez aux monumens suivans : 1° à une des faces d'un sarcophage de la *villa Pamfili*, d'un travail gracieux, digne du premier ou second siècle, d'après le jugement de Zoëga ; 2° à un autre, dans le *giardinetto Rospigliosi*; 3° à un fragment autrefois dans la *villa Borghese,* dans le *orto degli agrumi a levante*: il contient la première scène d'Adonis prenant congé de Vénus; les trois autres figures avec l'Amour et le chien; et la seconde scène, seulement Adonis tombé par terre et pas même tout entier : chacune des deux autres représentations a quelques particularités remarquables de détails. Il existe une différence plus marquée; 4° dans une face de sarcophage de la *villa Giustiniani*, très imparfaitement gravée dans la *galeria Giustiniani* ( tom. II, tav. 116 ). Ici la troisième scène dont Visconti a très bien saisi le sens général, est exclue; elle manque également dans deux autres compositions dont l'une 5° se trouve sur un sarcophage de la *villa Guistiniani* : la première scène s'accorde avec celle de notre bas-relief; celle du milieu montre Adonis debout avec un cheval et un de ses compagnons de chasse; la troisième, séparée par une porte, sa mort causée par le sanglier et sept chasseurs qui l'environnent;

des griffons assis décorent les faces latérales de ce monument. Ce sarcophage est « quant à la disposition et au dessin un des plus beaux « que nous possédons; l'exécution en est moins soignée », jugement que Zoëga joint à sa description. Il existe 6° dans le *casino Rospigliosi* « facciata di sarcofago; lavoro elegante. La favola d'*Adone* in « cinque atti. *a. Adone* stà avanti *Venere* assisa in trono e circondata « da Amorini licenziandosi, accompagnata da un vecchio e da qual-« che altro cacciatore. *b. Adone* parte, stando di là del suo cavallo « come per montarlo, accompagnato dal medesimo vecchio e da « altri cacciatori. Siègue *Venere* dietro il cavallo, condotta da Amo-« rini. Ella stende la mano, come per fargli buon augurio. *c.* (che « dovrebbe essere il quarto atto) *Adone* già ferito s' è alzato in piedi, « e viene da una donna consolato, mentre un uomo inginochiato « gli infascia la coscia ferita. *d.* (terzo atto) egli cade in terra ferito « dal cignale, che esce dalla sua tana : vari cacciatori e cani. Sopra « la rupe della grotta siede sotto un albero una figura che sembra « rappresentare il *Genio* del luogo. *e.* egli siede svenato su un sasso, « la coscia sinistra infasciata. *Venere* lo stà accarezzando; ai suoi « piedi un *Amorino* piangente; dietro loro un altro fauno ossia un « contadino. » Enfin 7° un fragment acheté du sculpteur Antonio d'Este pour le *Museo Chiaramonti:* on y voit le sanglier de la scène du milieu, et sans doute comme troisième scène, Adonis blessé, la cuisse entourée de bandages, assis sur un rocher; un Amour affligé; Aphrodite, la main droite étendue vers la figure de son amant pour le serrer une dernière fois dans ses bras, ou pour rappeler par l'attouchement de sa main la vie qui s'échappe. Il faut comparer avec ce monument un bas-relief en stuc d'une rare beauté, appartenant au tombeau de la *gens Manilia*, dans les *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti*, ec. t. V, 1805, p. 56. Le dieu blessé est assis, appuyé sur son javelot; l'Amour met un bandage sur sa blessure, tandis que la déesse, à côté de lui, vers laquelle Adonis se tourne au milieu de ses douleurs, pose son bras sur sa poitrine. On trouve aussi à Mantoue un bas-relief qui donne cette représentation avec un pilastre ou porte qui sépare chaque scène. Voyez Girol. Carli *due dissertaz. sull' impresa degli Argon. e sopra un ant. bassoril. rappr. la favola di Medea*, 1785, p. 201. Toutes ces représentations devraient être reproduites l'une à côté de l'autre, si jamais les bas-reliefs sont traités de la manière qu'ils le méritent, et si la poésie dans l'art qui, surtout dans une certaine partie, occupe une si grande place, parvient un jour à être appréciée à sa juste valeur. La mort d'Adonis présente, comme ornement de sarcophage, plusieurs motifs plus favorables que les représentations de la mort de Méléagre, d'Actéon, d'Hippolyte, et ne peut être comparée qu'avec l'enlèvement de Proserpine à l'égard du grand effet qu'elle produit et de sa beauté touchante. Les sarcophages avec la mort d'Adonis convenaient plus spécialement à renfermer les cendres des époux morts dans leur jeunesse. Dallaway décrit dans ses *Anecdotes of the arts in England*, p. 356 (tom. II, p. 105 de la traduction de Millin) « un putéal » de

trois pieds de hauteur et d'autant de diamètre, acheté par M. Jenkins, en 1772, dans la maison Columbrano à Naples, avec l'inscription : LOC. H. S. P. S. GRAECEIA P. F. RVFA POMPONI DIANAE. (locum hunc sepulturæ propriis sumtibus Græceia posteris fecit) et avec des figures qui se rapportent, dit-il, à la conduite mystérieuse d'Adonis chez Vénus. Pour le style et l'exécution, M. Dalaway met cet ouvrage au premier rang de ceux que possède l'Angleterre. Dans une belle épitaphe de l'Anthologie latine (IV, 13) qu'Onusianus consacra à la mémoire de son petit-fils, le défunt dit, v. 27 :

*Nam me sancta Venus sedes non nosse silentum*
*Jussit et in cœli lucida templa tulit ;*

et le grand-père répond :

*Dic nepos, seu tu, turba stipatus Amorum,*
*Lætus Adoneis lusibus insereris,*
*Seu grege Pieridum gaudes.....*

Ce qui existe, outre ces bas-reliefs, quant au sujet d'Adonis et de Vénus, savoir : une peinture des Thermes de Titus, une autre de Pompéi, une troisième en mosaique, n'est pas d'une grande importance.

Après viennent *Amour et Psyché*, toute espèce de *scherzi* et des petits Amours et prétendus Génies; le texte qui a paru jusqu'à présent, se termine par les *Génies*. Cela ne doit pas nous empêcher de donner suite à nos observations fragmentaires, vu que l'éditeur n'aura changé que très rarement ses opinions sur les monumens du Louvre, telles qu'il les a exposées, il y a deux ans, dans sa *Description du Mus. roy.* Nous nous réglerons, dans cette partie de notre critique, d'après l'ordre des planches gravées.

Pl. 116. *Antiope et ses fils.* L'interprétation de Winckelmann qui voit dans ce monument la réconciliation de Zethus et d'Amphion par la médiation d'Antiope, d'après les noms latins du bas-relief Borghese, a été adoptée par Visconti dans le *Mus. Pio Clem.* (tav. VI, p. 5), et dans la *Descript.* n° 212, sans faire aucune mention de l'autre bas-relief de Naples avec les noms ΕΡΜΗΣ, ΕΥΡΥΔΙΚΗ, ΣΥΞΦΡΟ. Zoëga, après avoir expliqué à l'occasion d'un troisième bas-relief anonyme (*Bassiril. Albani*, tav. 42) le même sujet, à l'aide des inscriptions grecques, composa la notice suivante, lorsqu'au printemps de 1808, le bas-relief Borghese fut ôté de la muraille du Casino pour être envoyé avec d'autres monumens à Paris : « *a.* L'inscription m'a « paru suspecte et moderne, l'espace au-dessous des têtes des figures « n'étant nullement aussi grand qu'il paraissait vu d'en bas, ne permet « pas de supposer une inscription; les lettres sont très bien conservées « et fraîches, tandis que les figures sont gâtées par l'air; leurs formes « sont affectées; du reste tout le monde voit que ces inscriptions sont « modernes et qu'elles sont aussi peu contemporaines de la sculpture

« que celles du haut-relief représentant Robert Malatesta à cheval : « ROBERTVS MALATESTA ARIMINENSIS. *b.* Le marbre est « pentélique. *c.* Le travail ressemble à celui du bas-relief Albani, lui « est même supérieur sous quelques rapports, et se rapproche de « celui du prétendu Pollux (*Bassiril. di Roma*, tav. 51); les têtes ont « peu d'expression, peu de caractère, mais sont traitées avec plus de « soin que celles du bas-relief Albani; les figures sont un peu plus « sveltes et plus rapprochées; elles surpassent les autres d'un demi- « palme à-peu-près; leurs mouvemens ainsi que leurs draperies sont « exactement les mêmes; un seul détail varie dans les deux monumens : « Orphée porte au-dessous du genou, le long des jambes, comme une « espèce de bas, vêtement très gracieux, en forme de réseaux, comme « je n'en ai vu sur aucun autre monument, et qui est attaché en haut « au-dessus du genou. » L'assertion de Zoëga, que le bas-relief Albani est très ancien et du temps de Phidias, est contestée par Meyer, dans son *Commentaire sur Winckelmann* (Th. V, S. 380); mais l'explication a été adoptée aussi par Gerhard (*Neapels Antiken*, S. 67).

Pl. 117. *Ajax et Cassandre*. Descr. n° 288. Singulière composition! Qu'on compare seulement le bas-relief cité par Winckelmann (*Mon. inéd.* n. 141), maintenant gravé dans Gerhard (*Antike Bildwerke*, I, 27) dans le Casino, auparavant dans le giardinetto du palais Borghèse; là le sujet est représenté au moins comme il doit l'être. Il en est de même des pierres gravées, des vases, notamment du célèbre vase Vivenzio, dans la *Galer. myth.* CLXVIII, 608, et dans l'Homère de Tischbein, continué par Schorn (IX, 5, 6); celui de Weimar, publié séparément par Bœttiger et Meyer en 1794, aussi chez Dubois Maisonneuve, pl. XVIII; un autre de Nola chez Passeri, III, 294, et d'Hancarville, III, 57 (44); un autre chez Laborde, II, 24, qui mentionne (note 6) un vase de la collection d'Hamilton dont le dessin de Tischbein est conservé dans la Bibliothèque du Roi à Paris. Il est vrai que dans les deux premiers vases l'idole de la déesse vibre sa lance contre le ravisseur; sur le vase Vivenzio, elle cherche en même temps à couvrir de son bouclier l'infortunée Cassandre, dépourvue de tout vêtement, détail auquel Properce (IV, 1, v. 118) fait allusion. D'autres poètes, Lycophron (v. 362), Virgile (II, 172), Quintus de Smyrne (XIII, v. 426), représentent la même idole, les yeux élevés vers le ciel et demandant, dans sa colère, vengeance d'en haut; Strabon (VI, p. 264) parle d'un palladium qui détournait les yeux. Sur le vase de Lamberg, chez Laborde, le palladium est sans mouvement (1); sur le relief, chez Gerhard, sa main est élevée comme pour jeter la lance dont il n'existe aujourd'hui aucune trace. Le relief du Louvre ne nous montre pas un palladium, mais la déesse elle-même; ce serait trop maladroit si l'artiste avait voulu nous exprimer

(1) La prêtresse ΤΡΟΙΟΣ ΙΕΡΕΑ, Τρώϊος ἱέρεια, qui prend ici la fuite, intervient aussi dans un vase de d'Hancarville, où elle porte la clef sacerdotale, et se fait suivre par une compagne pour mieux indiquer sa haute dignité.

de cette manière le miracle, que l'image de la déesse commença à se mouvoir. Cassandre, séparée de l'autel par l'intervention de la déesse, ne se trouve pas à l'angle même, ce qui est pourtant indispensable. D'ailleurs le groupe d'Ajax et de Cassandre est plat et commun, et s'il s'agit ici réellement du forfait d'Ajax, la composition est certainement manquée. Mais, au moins, d'après le dessin seul, on ne peut s'abstenir du soupçon que toute la sculpture ne soit pas antique. Pl. 200, n° 26, excite en quelque sorte le même soupçon. Le sarcophage pl. 122, n° 64, p. 319 représente certainement le *bon Pasteur*, et non pas Aristée.

Pl. 119. *Apollon et trois Muses*. Quoique les remarques (*Descr.* n 656 *bis*) contre l'explication de M. Raoul-Rochette qui y reconnaît Achille parmi les filles de Lycomède ne manquent pas de justesse, elles n'atteignent cependant que l'artiste qui a exécuté cet ouvrage. Déjà, le petit chien à côté du citharède ne permet guère de penser à Apollon, et l'homme qui sonne de la trompette n'a rien de commun avec cette divinité. D'ailleurs la corbeille remplie de laine s'accorde trop bien avec la fable de Scyros. L'explication de Visconti, Apollon et les Muses, est évidemment fausse. Zoëga reconnaît également dans ce bas-relief Achille à Scyros, et remarque, dans une notice qu'il écrivit après que cette sculpture eut été ôtée d'une muraille extérieure du Casino Borghèse, que cette face latérale d'un sarcophage et l'autre publiée par Winckelmann, où Achille met son armure (pl. 112 *et Descr.* n° 684), appartiennent au même sarcophage dont la face de devant représentait la colère d'Achille, et la face postérieure la rançon d'Hector, l'une et l'autre gravées, pl. 111 dans la *Descr.* n° 177 et 206. Le poète d'*Achilles in Parthenone* v. 86 chez Wernsdorff. *Poet. lat. min.* IV, 2. p. 438. représente Achille jouant de la lyre à Scyros.

Pl. 131. *Bacchanale* sur le cratère de Médicis. Cette belle composition est ici, comme dans toutes les autres publications, entièrement détruite. On n'a pas observé que Dionysus avec la femme qui joue de la lyre, et sur laquelle il s'appuie, occupe comme protagoniste le centre de toute la scène; la compagnie joyeuse des quatre figures à droite et à gauche se joint à ce groupe central; la danse et la musique sont également partagées des deux côtés, à droite le jeune satyre est tellement saisi de la musique et du voisinage du dieu, que l'on peut supposer probablement aussi à son égard le même effet que Silène n'est plus en état de nous cacher, c'est-à-dire que le canthare s'est échappé de ses mains dans le bonheur que lui causent les sons de la lyre, comme l'aigle dans l'Olympe s'endormit aux accords de la cithare d'Apollon, ou qu'il a été saisi d'une envie dangereuse de se joindre à la série des danseuses; de l'autre côté, se trouve un couple dansant entre le joueur de flute et la tympanistria. Le mouvement que le satyre fait avec ses bras n'a pas lieu, comme dit Visconti, dans la *Descr.* n° 711, « pour se plaindre des rigueurs d'une bacchante », mais forme un des détails de la danse; on le retrouve dans les danses populaires d'une certaine gravité. Toutes les quatre bacchantes portent

des vêtemens très décens, et montrent beaucoup de réserve dans leurs mouvemens. Les instrumens à cordes, dont deux de ces femmes jouent, donnent à cette fête bachique un caractère apollinéen (1). Dans des peintures de vases, la lyre se trouve fréquemment au milieu du thiase bachique. La même disposition des figures n'est pas rare; on la voit, par exemple, sur un beau putéal du baron G. de Humboldt où le petit Bacchus, porté par Hermès, est accompagné de quatre figures de chaque côté. De même pl. 139, sur un putéal très remarquable, l'Apollon citharède aurait dû occuper le centre et se trouver entouré de trois personnages de chaque côté; ces deux groupes se composent, d'une part, de deux figures mâles avec une femme, de l'autre de deux femmes avec un homme au milieu.

Pl. 147, n° 252. Il serait intéressant d'obtenir des éclaircissemens sur le sujet de cette belle pierre sépulcrale de Thessalonique dont la *Description* n° 598 omet le point essentiel, la truie assaillie par deux chiens que les deux cavaliers dans le caractère de héros paraissent stimuler; le serpent entortillé autour d'un arbre désigne, sur des monumens funéraires, les honneurs héroïques auxquels on élevait les défunts. D'après ce système, Visconti (*Mus. Pio Clem.* V, 19) explique très bien comme pierre sépulcrale un monument publié par Winckelmann (*Mon. inéd.* n° 72).

Nous aurions également de l'obligation à celui qui voudrait nous interpréter, pl. 152 (*Descr.* n° 597), les deux figures au-dessus de la célèbre inscription Choiseul d'Athènes qui date de la troisième année de la 92° olympiade, et qui appartient aux documens importans de l'histoire de l'art (2).

Pl. 187, n° 223, représente un bas-relief Borghese avec des jeux gymnastiques exécutés par des enfans. Dans la *Description* n° 455, on a manqué d'observer que l'un des discoboles est formé exactement d'après le type de celui de Myron, et confirme la meilleure restauration de cette dernière statue : c'est ce que nous démontre aussi une peinture de Philostrate (I. 24) comme nous l'avons prouvé dans l'édition de Jacobs (p. 352). Dans la gravure, on ne voit ni le bâton (ῥάβδος) du pædotribe, ni le flambeau renversé dans la main de la dernière figure du côté opposé qu'on cite dans la *Description*. La composition

(1) Il sera peut-être utile de comparer l'explication que M. Panofka a donnée de ce monument (*Musée Blacas*, p. 14-16). (*N. du R.*)

(2) Si je ne me trompe, notre savant collègue M. Hirt a rapproché avec beaucoup de sagacité le groupe en question, de la dispute de Neptune et de Minerve, telle que les monumens de l'art la représentent constamment. Il a supposé avec justesse, dans l'arbre, *l'olivier de Minerve ;* dans la femme, *la prêtresse d'Athénée Polias*, et dans l'homme en face d'elle, le prêtre de *Posidon Erechtheus*. Cette explication du vétéran de l'archéologie allemande ne laisse rien à desirer.

TH. P.

est très-régulière et digne d'éloges; on y distingue deux couples de combattans de chaque côté; d'une part des discoboles et des lutteurs, de l'autre, des pancratiastes et des pugillateurs avec le ceste; un inspecteur des combats se trouve de chaque côté près du dernier couple, s'il nous est permis de supposer que le prétendu flambeau n'est autre chose qu'un bâton. Quel sens aurait d'ailleurs un lampadédrome au milieu des combattans, et un combattant isolé parmi cinq couples? Enfin, la figure derrière le trompette, dans laquelle M. de Clarac entrevoit « un autre inspecteur de la palestre », est sans doute le vaincu qui détourne ses regards de la distribution des prix dont il devait s'affliger. Le groupe du milieu est décrit de la manière suivante: « Ceux qui suivent, d'après leurs costumes et la palme que « tient l'un d'eux, doivent être des vainqueurs qui ont reçu le prix; « un des champions a revêtu la robe olympique. On pourrait croire « que c'est le prix de la course: c'était le plus estimé; et cette scène « occupe le milieu de la composition. Un jeune athlète met sur sa tête « la couronne qu'il a gagnée. Celui qui a perdu la victoire paraît « adresser quelque réclamation. » Ou je me trompe fort, ou la liaison est celle-ci: le vainqueur met la couronne sur sa tête, tandis que le juge du combat (ῥαβδοῦχος), vêtu d'une toge, tient une palme prête pour le vainqueur, et le trompette de l'autre côté donne le signal pour proclamer la victoire: *tubicen prædicationi nominis silentium faciens* (Senec. *Epist.* 89). Nous rencontrons le même personnage (*Mus. Pio Clem.* V, 36) à côté d'un palestrite qui pose la couronne sur sa tête; deux pancratiastes sont à côté de lui. Il serait difficile de deviner ce qui a autorisé l'opinion que cette figure désigne le vaincu.

Pl. 203. n° 329. *Jeune mariée.* On peut élever des doutes sur l'interprétation mythologique que Zoëga a donnée de ce monument dans ses *Bassir.* tav. 12, sans partager une autre qui rapporte ce bas-relief à une scène de la vie privée. Si nous possédions les autres figures dont ce beau groupe faisait partie, nous serions plus en état d'en deviner la véritable expression.

Pl. 214. n° 256. *Prêtresse de Dodone allant sacrifier.* Cette pierre funéraire représenterait une chose bien rare, si tel était son sujet. Mais dans son inscription chez Osann (*Syll. inscr.* p. 371), le commencement Σωτηρίδης Γάλλος εὐξάμενος μητρὶ Κ..... est à compléter par Κυβέλῃ; et en effet, c'est un sacrifice à Cybèle dont il s'agit: comparez Zoëga (tav. 13). Elle est la déesse qui avait indiqué à Sotéridès dans un songe que son compagnon et ami (σύμβιος) Marcus avait été fait prisonnier dans une expédition en Libye, ce qui avait eu réellement lieu; c'est pourquoi Sotéridès sacrifie un bélier à Cybèle. Ce qui mérite une attention particulière, c'est que cet évènement représenté sur la pierre sépulcrale que Sotéridès a sans doute fait poser en l'honneur de son ami, sert en même temps à sa propre mémoire, en témoignage de gratitude envers la déesse adorée. Le commentaire de l'inscription donné par Osann représente l'état des choses d'une manière tout-à-fait à l'inverse. Le lion à côté d'un homme au-dessus de l'inscription, désigne la Libye.

L'explication, pl. 217, n° 154. *Sacrifice à Ariadne*, dans là *Descr.* n° 159 est très douteuse.

Pl. 223, n° 255. *Victoire et Thémistocle*. L'intéressant monument publié par Winckelmann (*Mon. inéd.* n° 120) est à comparer, avec un autre dans le Musée britannique (II. 41) et un troisième de la collection Blundell dans l'*Amalthæa* de Bœttiger (Th. III. S. 48). Un nom historique et fût-ce même celui de Thémistocle, s'il manque d'une base solide, ne flatte aujourd'hui que bien peu d'oreilles. Accordons que l'objet offert à la Minerve Polias d'Athènes par la déesse Niké, au nom du général placé en face, dans une attitude pleine de respect, ne soit point une branche de palmier, ce que M. de Clarac cependant lui-même croit possible dans la *Descr. du Musée*, n° 175, mais un acrostolion : Thémistocle et Cimon seraient-ils les seuls qui eussent remporté des victoires navales pour Athènes ? La signification générale à laquelle M. Petit-Radel s'était borné a obtenu l'approbation de Zoëga (tav. 54, p. 260) ; et, en effet, elle est indubitable. Il faut remarquer que ces représentations appartiennent à des monumens sépulcraux, ce qui est démontré par l'inscription d'un de ces bas-reliefs au Musée britannique. Winckelmann assure avoir vu une répétition de son monument, accompagné d'une inscription funèbre, et qui provenait de la Grèce ; peut-être le même que la sculpture d'Angleterre. Serait-ce peut-être aussi celui que d'Hancarville a publié dans ses *Recherches sur les arts de la Grèce* (t. I. pl. 29) ? Un bas-relief au *Mus. Pio Clem.* V, 23, où Ménélas consacre les armes d'Euphorbe à l'idole de l'Apollon didyméen placée sur une colonne, peut servir de pendant aux bas-reliefs que nous venons de citer.

Un fragment d'une certaine importance dont le Musée vend le plâtre, se trouve omis dans les gravures ; il représente Ilithyie, qui, à en juger d'après le petit bras conservé, assiste Jupiter dans l'accouchement de Bacchus. Cette conjecture proposée p. 102 du livre intitulé : *Akademisches Museum zu Bonn*, trouve sa confirmation dans une représentation semblable d'un sarcophage de Venise (Voy. *Mon. inéd. de l'Instit. Archéol.* pl. XLV). Les Ilithyies assistent aussi Jupiter, lors de la naissance de Minerve, d'après un vase de Volci, cité par M. Gerhard (*Rapporto*, p. 41).

F. G. Welcker.

---

## 2. ADDITION A L'ARTICLE SUR L'OUVRAGE DE M. BRÖNDSTED, INTITULÉ : A BRIEF DESCRIPTION OF THIRTY-TWO ANCIENT GREEK VASES, ETC.

En relisant, dans le quatrième volume des *Annales*, p. 363 et suiv., la critique que j'ai faite de la description succincte des trente-deux vases grecs, publiée par M. Bröndsted, je me suis aperçu d'avoir

commis envers un de mes amis et collègues une injustice que j'éprouve le besoin de réparer autant qu'il est en moi. Un nouvel examen de ce petit ouvrage m'a prouvé que je m'étais trompé sur le but que s'était proposé modestement l'auteur, savoir, comme il le dit dans la préface (que j'avoue, à ma honte, n'avoir lu que depuis) *de servir de guide aux amateurs de Londres qui venaient pour voir ces beaux vases*, et d'offrir en même temps aux connaisseurs de tous les pays, moyennant ces courtes explications, autant de sujets antiques, tous remarquables et d'un choix supérieur. Ce double objet est très bien rempli par ce catalogue, et sous ce point de vue les exigences que j'ai fait valoir dans ma critique contre M. Bröndsted, portent d'autant plus à faux, que n'ayant pas toujours bien compris ses paroles, je lui ai fait dire, dans quelques endroits, ce qu'il n'a point dit (1), et lui ai prêté des opinions qu'il n'a pas et ne pouvait avoir (2). Je desire donc que ledit article, *sauf les idées archéologiques que m'a suggérées l'examen d'une série de vases aussi instructifs*, soit regardé comme non avenu.

Je profiterai de cette occasion pour présenter au lecteur quelques nouveaux argumens à l'appui des opinions que j'ai émises sur deux vases de cette belle collection. La *première* (Annal. vol. IV, p. 365) concerne un homme âgé, muni d'un bâton, et dont la main droite étendue paraît engager Hermès à achever la décapitation d'Argus. Je supposais qu'il personnifie la localité où le meurtre eut lieu, et je regrettais vivement d'en ignorer le nom. Voici ce que Lucien (Deor. Dialog. III) nous apprend à ce sujet. Ζεύς. κατεπτάμενος (Hermès) ἐς τὴν Νεμέαν (ἐκεῖ δέ που ὁ Ἄργος βουκολεῖ) ἐκεῖνον μὲν ἀπόκτεινον. Notre *rhabduche* représenterait donc *Nemée*. Ce qui confirme singulièrement cette hypothèse, c'est l'identité parfaite qui existe entre le personnage de notre peinture et ceux qui assistent toujours aux jeux de la palestre et à d'autres combats, et qu'on s'accorde généralement à désigner comme *pædonomes*, παιδονόμοι, magistrats qui présidaient, surtout à Sparte, à l'éducation de la jeunesse. Ici où il n'est question ni de garçons, ni d'éphèbes, mais d'Argus vaincu, le *pædonome* devient, pour ainsi dire, un *argonome*, c'est-à-dire un *Zeus nomios*, l'époux de *Némésis* (3), qui ordonne à Hermes d'infliger à Argus le châtiment que cette espèce de Tityus a si bien mérité.

La *seconde opinion* se rapporte au vase (Annal., vol. IV, p. 375), où Posidon et Aphrodite se trouvent sur le même char. La ressemblance frappante d'Aphrodite avec Amphitrite sur cette peinture, qui engagea l'auteur de la description à y supposer le nom de cette dernière déesse, est motivée par des raisons religieuses qui se révèlent

(1) P. 366, l. 18, lisez : Le troisième cheval en est blanc, P. 368 : « Un roi avec sa fille enveloppée dans un manteau », jusqu'au mot « chien », est une conjecture que j'ai proposée à la place du *héraut*, dont parle l'auteur de la description.

(2) Supprimez p. 367, lig. 32, jusqu'à p. 368, lig. 9.

(3) Comparez, *Annal.* vol. IV, p. 372, *Jupiter* et *Néméa* assis sur des cubes.

encore ailleurs que sur les monumens de l'art. Ceux qui ont pénétré dans le secret de l'organisation de la langue grecque, conviendront facilement que Ἀφροδίτη et Ἀμφιτρίτη sont au fond le même mot. Un troisième élément qu'on doit toujours consulter dans les questions de cette nature, la mythologie, nous fait arriver au même résultat, puisque Aphrodite (1) y figure à côté de Palæmon et de Leucothée, comme fille d'Alcyone.

TH. PANOFKA.

# III. RECHERCHES ET OBSERVATIONS.

### 1. SUR LA FIGURE VOILÉE DU SARCOPHAGE DE BARILE.

(*Tav. d'agg.* 1832. E.)

L'interprète de ce monument croit (2) que cette figure représente une des filles de Lycomède, rejetée sur le second plan pour représenter l'âme de Metilia Torquata. Il est incontestable, ainsi que M. Rochette l'a énoncé, que l'âme humaine est rendue très souvent sur les monumens antiques par une femme voilée ; il n'est pas aussi démontré que l'artiste de cette sculpture ait voulu seulement reproduire l'image de la défunte sous les traits d'une des princesses de Scyros. Bien des fois, lorsque les sculpteurs avaient une pareille intention, ils ne manquaient pas d'attribuer le rôle principal, dans le mythe qu'ils représentaient, au défunt ou à la défunte pour qui le sarcophage était destiné. Ainsi, dans une réunion de Muses, le héros prenait souvent le costume d'Apollon ; ailleurs, la défunte figurait sous les traits d'Alceste ; et, autant que la chose

(1) Schol. ad Theocrit. Idyll. VII, v. 57 : Ἀλέξανδρος δέ φησιν ὁ Μύνδιος ὅτι αὕτη (Ἀλκυών) θεῶν λέλογχε Νηρηΐδων Λευκοθέην, Παλαίμονα, ἈΦΡΟΔΙΤΗΝ.

(2) *Annal. de l'Instit.* vol. IV, p. 326.

était possible, on donnait aux morts devenus héros la place centrale de toute la composition. Les raisons que nous venons d'alléguer, nous interdisent de nous contenter de l'explication que M. Rochette a proposée pour cette figure; nous saurons lui en substituer une autre non moins simple, et qui s'accorde davantage avec les circonstances sous lesquelles la figure voilée paraît dans cette sculpture.

Personne ne peut nier que la femme en question ne soit *voilée*. Si M. Rochette observe que, sous les *traits d'une femme voilée*, l'art ancien rendait l'idée de l'*âme humaine* séparée d'avec le corps; en d'autres termes, que les artistes présentaient l'*ombre* du défunt sous cette forme, je me sers de cette assertion pour point de départ, et je demande quel est le mot grec qui désigne l'*ombre?* Evidemment σκιά, d'où l'on forme l'adjectif σκίρος, en latin *obscurus*, forme d'adjectif qui provient de la même racine σκιά. Remarquons encore que la femme de notre sarcophage est *voilée* d'une manière bien plus particulière que ne le sont d'autres défuntes sur d'autres monumens, et que le trait caractéristique de notre personnage consiste à faire ressortir les détails de la figure à travers ce voile transparent; nous y reconnaîtrons alors sans peine l'intention positive de l'artiste, de rendre par l'élément de l'art, l'idée la plus complète de l'*ombre*, consistant à donner la *silhouette* d'une chose à la place de la chose elle-même. Ces observations nous amènent naturellement à conclure que la figure voilée personnifie l'île de Σκύρος, *Scyros*. Cette interprétation justifie d'une part la position de la femme au second plan, analogue à celles de tant d'autres localités sur des sarcophages et des peintures de vases, et de l'autre, la place presque centrale qu'elle occupe, en raison de la haute importance réservée à la localité dans le mythe d'Achille.

La couronne dont la tête de notre Scyros est ceinte, ne se trouve guère auprès des autres figures représentant l'ombre: il est malheureusement difficile d'établir avec certitude de quoi cette stéphané se compose. Dans un tableau de Philo-

strate le jeune (1), relatif au même sujet, l'île de Scyros se présente au dessous d'une montagne, la tête parée de jonc, sous les traits d'une héroïne, d'une physionomie rude, et vêtue de bleu. Cette île, que le divin Sophocle appelle la venteuse Scyros, tient d'une main un rameau d'olivier et de l'autre une branche de vigne.

Dans ma lettre sur Sciron et la Minerve Sciras, insérée au Bulletin 1832, p. 71 et suiv., on trouvera motivé, et le caractère lugubre, et les différens symboles que l'auteur du tableau, décrit par Philostrate, a cru devoir attribuer à la personnification de l'île.

Th. Panofka.

---

## 2. LE SATYRE QUI OFFRE LE SATYRION, SUR DES MÉDAILLES DE TARENTE.

(*Annal.*, vol. II, *tav. d'agg.* M. 1 et 2.)

L'explication que M. le duc de Luynes a proposée (Annales, vol. II, p. 337-342) pour une figure sur d'anciennes médailles de Tarente qu'il croyait pouvoir rapporter à l'Apollon hyacinthien, a été adoptée par plusieurs archéologues distingués, notamment par M. *Panofka* dans les mêmes Annales, vol. II, p. 342 et suiv., et tout récemment par M. *Raoul-Rochette*, p. 2 de sa notice sur quelques objets en or trouvés dans un tombeau de Kertsch (2). Quoique je partage entièrement l'avis de mon illustre collègue sur le point d'où part son argumentation, savoir que le culte de l'Apollon hyacinthien a été trans-

(1) *Imag.* I, 1, Ἡ κειμένη τῷ σχοίνῳ ἡρωΐνη, ὁρᾷς γάρ που τὴν ὑπὸ τῷ ὄρει στιφρὰν τὸ εἶδος, καὶ ἐσταλμένην κυανῷ, ΣΚΥΡΟΣ, ὦ παῖ, νῆσος, ἣν ὁ θεῖος Σοφοκλῆς ἀνεμώδεα καλεῖ. ἔστι δ' αὐτῇ καὶ πτόρθος ἐλαίας, καὶ ἀμπέλου κλῆμα ἐν ταῖν χεροῖν

(2) *Extrait du Journal des Savans*, janv. 1832.

planté avec ses usages et ses symboles de la Laconie à Tarente, je n'ai cependant pu m'accoutumer à considérer la figure de ces médailles de la même façon que lui. D'abord ses formes me paraissent trop peu répondre à celles que nous connaissons au fils de Latone, quoiqu'il faut avouer que l'Apollon de l'art ancien se distingue par des muscles plus forts et par des traits plus prononcés de l'idéal d'Apollon d'une époque postérieure. En second lieu, cette attitude courbée et agenouillée, nous ne l'avons jamais rencontrée dans un Apollon quelconque; car l'Apollon sur une médaille de Cos (que je me souviens avoir vu chez M. Payne Knight) se tourne autour d'un trépied, il est vrai, dans des mouvemens d'enthousiasme, mais pourtant comme *danseur* (1), et non pas dans une attitude pareille à celle de la figure qui nous occupe. Notre figure au contraire, d'après tous les dessins que j'ai pu m'en procurer, me paraît avoir beaucoup d'un satyre, et à cette manière d'envisager le sujet ne s'oppose ni la lyre tenue par la main gauche du personnage en question, ni son attitude agenouillée. Des vases peints nous offrent très souvent des satyres avec l'un et l'autre de ces traits caractéristiques. On rencontre des satyres avec des lyres et des cithares, chez Laborde, Vases de Lamberg, tom. I, pl. 49, 65; et chez Panofka, Vasi di premio, tav. III des satyres agenouillés, chez Laborde, tom. I, pl. 71, 72; et chez Panofka, Musée Blacas, pl. 15. Sur cette supposition que la figure de la médaille peut être un *satyre*, repose l'essai d'interprétation qui suit, et à la tête duquel je mets un court avant-propos historique.

Lorsque les fils des vierges spartiates, les célèbres Parthéniens ou Epeunactes, chassés de la Laconie, voulurent se diriger vers des contrées lointaines, ils consultèrent le dieu de Delphes s'ils pouvaient espérer de prendre Sicyone, sur quoi, ils reçurent un oracle qui a été publié récemment par les *excerpta Vaticana* de Diodore (2), après que, grâce aux extraits

(1) Ὀρχηστάς. Pindar. *Fragm.* 115.
(2) P. 11 ed. Mai, p. 12 ed. Dindorf.

de Denys d'Halicarnasse (1), on avait déjà pris connaissance du sens et du contenu de l'oracle en général :

Καλόν τοι μεταξὺ Κορίνθου καὶ Σικυῶνος,
Ἀλλ' οὐκ οἰκήσεις οὐδ' εἰ παγχάλκεος εἴης.
Σατύριον φράζου καὶ Τάραντος ἀγλαὸν ὕδωρ
Καὶ λιμένα σκαιὸν καὶ ὅπου τράγος ἁλμυρὸν οἶδμα
Ἀμφαγαπᾷ τ' ἀκρόπολιν γενείου
Ἔνθα Τάραντα ποιοῦ ἐπὶ Σατύριον βεβαῶτα.

Dans ces vers il faudrait écrire : v. 3., je suppose φράζοιο Τάραντός τ' ἀγλαὸν ὕδωρ, v. 5. Ἀμφαγαπᾷ τέγγων ἄκρον πολιοῖο γενείου, v. 6, peut-être ἔνθα Τάραντα πόλιζ' ἐπὶ Σ. Β. L'oracle avec le bouc ou *tragos* qui plonge sa barbe dans les ondes du torrent, — oracle qui doit dériver d'une ancienne tradition laconico-messénienne, puisqu'on en rencontre de semblables dans l'histoire de la guerre de Messène et dans la fondation de Rhegium par les Messéniens, — s'explique par un figuier sauvage (*caprificus*) près de Tarente, dont les branches, avec les pampres (ἐπίτραγοι) d'une vigne qui s'entrelacent autour d'elles, se plongent dans l'eau. Au commencement, les Parthéniens ne comprenaient rien au sens de l'oracle, et il fallut leur dire encore une fois :

Σατύριόν τοι ἔδωκα Τάραντά τε πίονα δῆμον
Οἰκῆσαι καὶ πῆμα τ' Ἰαπύγεσσι γενέσθαι.

Ainsi, l'endroit qui fut toujours désigné à ces colons, comme but principal de leur migration, s'appelle *Satyrion*. Ce Satyrion est encore indiqué souvent ailleurs, comme le nom antérieur du site où fut bâti Tarente, ou comme une plaine voisine de la ville, et extrêmement fertile (2); et c'était sans doute aussi la fécondité heureuse de la contrée, et l'accroissement voluptueux de la végétation qui lui procura ce nom. Mais Σατύριον est en même temps chez les Grecs le nom d'une plante qui tient son nom de la nature lascive des satyres. D'après Dioscoride (3),

(1) XVII, 2. p. 501. ed. Rom.
(2) Laurentz, *de origine veterum Tarantinorum*, Berolin. 1827, p. 5.
(3) *De mater. medicâ*, III, c. 14 (c. 133, Sprengel).

cette plante a une fleur semblable au lys, ἄνθος κρινοειδές; elle est par conséquent tout-à-fait semblable à celle que notre satyre sur la médaille relève de la main droite; peut-être reconnaîtra-t-on aussi sur des exemplaires bien conservés de cette médaille la racine bolbeuse ῥίζαν βολϐοειδῆ de cette plante.

Après ce que je viens d'avancer, je demande quel degré de probabilité on pourra accorder à la conjecture que les Tarentins aient voulu désigner par la fleur satyrion qu'un satyre cueille et présente, l'ancien champ Satyrion que l'oracle leur avait promis, le siège d'une vie de luxe et de volupté?

Certes, dans le choix des types monétaires des villes de l'Italie inférieure, et des colonies grecques en général, les circonstances de la fondation, notamment les oracles qui la motivèrent, de même que les évènemens mythiques qui servent ordinairement de modèles aux colonies réelles, doivent être pris en considération bien plus qu'on ne l'a fait jusqu'à ce jour. Le corbeau sur les monnaies de *Crotone* est le compagnon ordinaire des colonies, envoyées comme celle de Crotone, sous les auspicès d'Apollon; l'épi de *Métaponte* est un tribut au sanctuaire pythien qui tient aux circonstances de la fondation (χρυσοῦν θέρος); les taureaux sur les anciennes médailles de *Sybaris*, *Siris*, *Laos* peuvent être rapportés aux troupeaux de Géryon, enlevés par Hercule (1), puisque la tradition rattachait précisément au passage de ces troupeaux par l'Italie la première fondation d'un grand nombre de colonies helléniques; la chèvre sur d'anciennes médailles de *Macedoine*, désigne le troupeau de chèvres qui conduisit l'Héraclide Perdiccas, d'après un oracle de Delphes, à Aegæ ou Edessa; le laser-pitium ou silphion des médailles de *Cyrène* a passé en proverbe Βάττου σίλφιον (2), et tenait certainement à l'histoire de la fondation de Cyrène.

C. O. Müller.

(1) Cette opinion a déjà été énoncée par M. le duc de Luynes, *Annal. de l'Instit.* vol. II, pag. 312.

Th. P.

(2) Thrige, *Res Cyrenensium*, Hafn. 1828. p. 312.

### 3. AVIS DE MM. MIONNET, MILLINGEN ET ORIOLI, SUR LA MÊME MÉDAILLE DE TARENTE.

Après avoir lu l'ingénieux et savant article de M. Müller, je désirais savoir au juste à quoi m'en tenir à l'égard de la médaille tarentine, sur laquelle il m'était impossible de découvrir un satyre quelconque; je me suis donc adressé aux juges les plus compétens en fait de questions numismatiques, à MM. Mionnet et Millingen, et voici les réponses qu'ils ont bien voulu m'adresser.

Paris, 7 novembre 1832.

Monsieur,

J'ai examiné avec la plus scrupuleuse attention la médaille de Tarente sur laquelle vous me faites l'honneur de me demander mon opinion. Quoique la figure dont il est question ait une tête portant le caractère tant soit peu d'un faune, plutôt que d'un satyre, je pense que cela tient à l'époque des temps primitifs de l'art. Je puis en outre vous assurer qu'il n'existe aucune trace d'oreilles pointues, ni de la queue de bouc ou de cheval, traits caractéristiques des compagnons de Bacchus, sur lesquels vous dirigiez avec raison mon attention. L'opinion de M. le duc de Luynes qui y voit Apollon *hyacinthien*, me paraît donc la plus près de la vérité.

Agréez, etc.

MIONNET.

Paris, 15 novembre 1832.

Mon cher collègue,

A l'égard de la question que vous m'avez faite relativement à la figure tenant une lyre qui se voit sur les anciennes médailles de Tarente, je vous dirai que celles que j'ai vues, montrent toutes un personnage sans barbe et sans aucun des traits caractéristiques des satyres. Dans le catalogue de

M. Knight, elle est décrite : « Vir nudus et imberbis, capite « vitâ redimito, etc. », description qui correspond avec celle des autres exemplaires de cette médaille.

J. MILLINGEN.

M. Müller avait donc raison de commencer son interprétation par les mots : « Si la figure de la médaille peut être un « satyre. » Car je ne pense pas que cet antiquaire considère la lyre et l'attitude agenouillée comme deux traits suffisans pour caractériser un satyre. Il ne peut ignorer que le premier de ces attributs appartient de préférence à Apollon, et que du reste il se trouve dans les mains de tant d'autres personnages, par exemple, d'Orphée, des Muses, de Bacchus, de Minerve, d'Hercule, et même de Diane, qu'il n'y aurait guère de possibilité de le faire servir de signe distinctif pour un satyre. Il en est presque de même de la pose agenouillée de notre figure, particularité qu'elle a de commun avec une quantité de figures ailées des deux sexes, toutes de l'ancien style et que nous avons cru expliquer par l'épithète de χαμπεσίγουνος, donnée par Hésychius à Ἐριννύς, la Furie.

M. Orioli, auquel j'avais communiqué l'article de M. Müller, fâché comme moi de ce qu'un faux point de départ devait anéantir un aussi beau raisonnement, a essayé de venir au secours de cette interprétation, et si je ne me trompe, a complètement réussi dans cette tâche. Il adopte ce qu'il y a d'ingénieux dans l'interprétation de M. Müller, le nom de *satyrion* pour la plante et l'allusion (si naturelle dans l'esprit des anciens) au terrein sur lequel s'éleva plus tard la ville de Tarente. Mais il ne voit pas avec M. le duc de Luynes et M. Müller, un pas de danse dans la pose du personnage en question ; il explique son attitude courbée en la rapportant à l'action de cueillir des fleurs. C'est ainsi, en effet, que se présente Proserpine avec ses compagnes dans les plaines d'Enna, au moment où Pluton vint l'enlever, comme plusieurs sarcophages en font foi. Quant au personnage même, M. Orioli y reconnaît ni Apollon, et encore moins un satyre ; il se fie à

la justesse de l'inscription : ΤΑΡΑΣ, à côté de cet homme imberbe, et trouve dans la lyre portée par le bras gauche de cette figure un argument sans réplique pour son hypothèse. Ce savant observe encore avec beaucoup de justesse que les deux faces de la médaille se rapportent également à la fondation de Tarente et à l'oracle que M. Müller desirait voir exprimé dans ce type; car, d'une part, le *héros Taras*, *assis sur un dauphin*, indique le voyage maritime, de l'autre, *le même héros*, répétition mythique d'Arion dans sa qualité de chanteur et poète, la tête ceinte d'une bandelette et le bras armé de la lyre, se présente *cueillant le satyrion*, c'est-à-dire, abordant à l'endroit homonyme de la plante, sur lequel postérieurement la ville de Tarente fut bâtie.

TH. P.

---

## 4. ARTEMIS ANGELOS.

(*Tav. d'agg.* 1833, B et C.)

La connaissance du vase peint qui fait le sujet de cet article, est due à M. Politi dont la gravure même, *fac-simile* fidèle de l'original, comme tous les ouvrages de cet habile artiste, est reproduite sur nos *Tav. d'aggiunta* B et C. Si la finesse et l'élégance du dessin justifient déjà à elles seules la publication de cette hydrie panathénaïque, trouvée dans un des tombeaux d'Agrigente, l'intervention d'une déesse locale à laquelle les antiquaires jusqu'à présent ont fait peu d'attention, me semble ajouter un mérite de plus, et motive en quelque sorte les nouvelles considérations auxquelles cet intéressant monument nous engage.

Sur la face principale, M. Politi (1) croyait reconnaître, en

(1) Illustrazione di un vaso fittile rappresentante Apollo il Citaredo e la

regard de l'*Apollon citharède*, la personnification de la *Paix*, surtout en rapport avec la dispute d'Apollon et de Mercure, dispute qui finit par l'échange de deux gages d'amitié, la cithare et le caducée. Sur le revers du même monument, M. Politi suppose la même déesse, heureuse d'avoir réconcilié les deux fils de Jupiter, et tenant deux flambeaux éteints, allusifs à la discorde apaisée.

Plus d'une fois nous avons eu occasion de remercier M. Politi pour les beaux monumens qu'il porte à la connaissance des savans, et pour le rare talent qu'il emploie avec un zèle si désintéressé à cette sorte de publication. En tenant compte de ces qualités si distinguées et même de la bonne érudition relative aux détails de notre peinture, nous nous dispenserons de relever tout ce qu'il y a d'inexact, et je dirai presque d'anti-grec dans son explication; nous préférons de soumettre au jugement de l'éditeur même les réflexions suivantes.

Si l'on compare la scène principale avec les compositions où des divinités femelles font des libations aux divinités mâles, et notamment avec les peintures où Diane exerce cette fonction vis-à-vis d'Apollon, on sera forcé d'assimiler notre déesse qui porte une œnochoë à Artemis. Mais comment justifier dans les mains d'une Artemis l'étrange symbole du caducée? Hésychius (1) nous apprend qu'à Syracuse Artemis s'appelait Ἄγγελος, la *messagère*, et que la danse célébrée en son honneur était παροῖνος ou παροίνιος (2), c'est-à-dire, combinée avec des fêtes où l'on ne ménageait pas le vin (3). Il s'ensuit que le *caducée*, comme emblème de *messagère*, et l'*œnochoë* indispensable à l'*échanson*, forment les attributs les plus si-

Pace, trovato in Girgenti sul principio di quest' anno. Palermo, presso Lorenzo Dato 1826.

(1) V. Ἄγγελος· Συρακούσιοι τὴν Ἄρτεμιν λέγουσιν.

(2) V. Ἀγγελίη ὄρχησίς τις παροίνιος.

(3) Lucian. Deor. Dialog. V, 4. t. I, p. 215. *Hera*: Μέμνησαί γοῦν οἷά μοι διὰ τὸν οἰνοχόον τοῦτον ἐμπαροινεῖς.

gnificatifs de la déesse Ἄγγελος de Syracuse, et que le vase sicilien, *tav. d'Aggiunta* B, offre son image reproduite de la manière la plus exacte. Si l'on nous objectait que la figure en question est une simple *Iris* ou *Niké*, nous ferions observer que le nom Ἄγγελος exige précisément cette conformité absolue de l'*Artemis Angelos* avec les *deux déesses* généralement connues comme *messagères*. C'est aussi dans le sens de messagère que les ailes dont notre déesse est pourvue (1), s'expliquent d'une manière naturelle, et comme faisant allusion à la rapidité de sa course. Pour fortifier davantage la conjecture que nous énonçons, il sera à propos d'alléguer le témoignage de Pindare (2) qui fait Ἀγγελία fille de Mercure, rapportant aux morts ce qui se passe chez les vivans, et celui de Sophron (3), qui désigne Ἄγγελος comme le premier nom d'*Hécate*. Ces deux autorités classiques nous attestent le double caractère de la déesse Angelos, d'appartenir à la fois à l'empire des vivans et à celui des morts, absolument comme Mercure, l'Ἄγγελος par excellence; mais ces passages lui attribuent en même temps *la faculté d'instruire*. Notre *Angelos* devient ainsi une *Teleté* (4), une déesse de l'initiation. En nous abstenant de développer ici son affinité avec la déesse *Angeronia* et *Angitia*, il nous suffit d'observer que c'est probablement une telle Artemis qu'Hérodote désigna comme fille, non de Latone, mais de Deméter. Ainsi la peinture principale du vase *tav. d'aggiunta* B, représente, selon nous, une *libation d'Artemis-Angelos* faite à *Apollon-Orphée*.

Quant au revers du même vase *tav. d'aggiunta* C, nous ne pouvons guère approuver l'idée de M. Politi qui suppose une répétition de la même femme. Sa physionomie et son vêtement

(1) Comparez d'ailleurs l'Artemis ailée sur le coffre de Cypselus. (Paus. l. V, c. 19.)

(2) *Olymp.* VIII, v. 81, ed. Böckh. (3) Ap. Schol. Theocrit. Idyll. II, v. 12.

(4) Paus. l. IX, 30, sur l'Hélicon: Ὀρφεῖ δὲ τῷ Θρᾳκὶ πεποίηται μὲν παρεστῶσα αὐτῷ Τελετή, πεποίηνται δὲ περὶ αὐτὸν λίθου τε καὶ χαλκοῦ θηρία ἀκούοντα ᾄδοντος. Comparez Winckelmann, *Mon. ined.* 60. Gerhard, *Rapp. volc.* p. 41 et p. 144, not. 273-278.

accusent un âge plus avancé; sa chevelure flottante et même le bandeau qui l'entoure contrastent positivement avec la coiffure de la sœur d'Apollon. Enfin le pas de course et les flambeaux qu'elle tient dans ses mains sont en opposition trop évidente avec le caractère paisible et tranquille de la figure placée en face d'Orphée, pour admettre une identité entre ces deux personnes. Le souvenir des monumens appelés choragiques et des processions d'un caractère analogue, où Apollon citharède marche au-devant d'Artemis et de Latone, cette dernière, munie d'un flambeau, comme une Ilithyie ou Lucina, et de l'autre part la comparaison de notre femme dadophore avec Deméter, lorsque désolée de la perte de sa fille, elle va allumer au mont Etna ses flambeaux pour la chercher par tout l'univers; ces deux rapprochemens fournissent, si je ne me trompe, des noms plus convenables pour la troisième personne de notre composition. Le nom d'*Ilithyia-Deméter*, la même que *Deméter Eleusinienne*, conviendrait donc avec d'autant plus de justesse à notre figure, que la précipitation de sa marche se rapporterait à l'épithète *eleusinia*, d'ἐλεύθειν, ἔρχεσθαι, et le flambeau révélerait le caractère de Deo ou Deméter. Si ce que nous avançons est exact, il en résulte que l'hydrie publiée par M. Politi, offre l'*image d'Apollon-Orphée*, *d'Artemis Angelos* et de *Deméter Eleusinia*, divinités dont les rapports intimes sont attestés par un bon nombre d'autorités classiques, et mis encore plus en évidence par une foule de monumens de l'art.

TH. PANOFKA.

FIN DU PREMIER CAHIER.

# ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA.

ANNO 1833.

SECONDO FASCICOLO

---

# ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE.

ANNÉE 1833.

SECOND CAHIER.

# I. MONUMENS.

## 1. SCULPTURE.

### *a.* VASO EGIZIANO D'ARGENTO. (*)

LETTERA AL SIGNOR KELLERMANN.

(*Monum. de l'Inst.* Pl. LVI. B.)

Chiarissimo signore,

Più esamino il lucido del bellissimo vaso ch' ella si è compiaciuto inviarmi, e più ne rimango maravigliato. Egiziane sono senza dubbio le figure; egiziani gli ornamenti, anche quelli che somigliano a bordure di greco stile (e ne ho molti esempi nei più antichi monumenti); egiziana è l'arte di rappresentar figure sul bronzo con lineare incrostazione d'oro e d'argento, quasi alla maniera *dei nielli;* e di quella si veggono esempi nei musei d'Europa. Ma quello di cui non so rendermi ragione, è la totale assenza d'iscrizioni geroglifiche in una scena si lunga, e il difetto dei nomi sulle figure delle divinità, d'altronde assai bene qualificate dai loro simboli e insegne. Non osando pertanto di affermare che un monumento così ricco ed accurato ed egizianissimo nella più gran parte delle sue particolarità, sia una imitazione greca o romana di un monumento e di un soggetto egiziano, mi limito

(*) « Ce monument a été trouvé en Hongrie pas loin de Pesth, comme « caché dans la terre. Je crois que c'est une pièce d'une collection d'anti- « quités qu'on a voulu préserver du pillage, pendant la guerre. On sait que « les Hongrois du xv^e siècle et d'une époque postérieure encore, montrèrent « beaucoup d'intérêt pour l'antiquité. On pourrait supposer, il est vrai, « que ce vase ait appartenu aux Romains qui l'y auraient apporté. Cependant la lettre du prince Esterhazy (à qui ce vase appartient), à M. Ca- « pranesi, n'indique pas qu'on ait reconnu dans cette localité des vestiges « d'un sol antique romain, ni des restes d'un tombeau. » (*Extrait d'une lettre de M. le chevalier Bunsen.*) TH. P.

a dire che questa mancanza d'iscrizioni è per me un caso affatto nuovo e singolare.

Quanto alla scena rappresentata nella fascia, si vede chiaro che il suo oggetto è di esprimere, o di augurare *molti anni di vita*. La maggiore parte delle divinità tengono in mano il *ramo di palma* che si chiama lo *scettro degli anni*, poichè desso altro non è che una più ampia figura del carattere geroglifico che ha il certissimo significato di ⲣⲟⲙⲡⲓ *anno*. L'unico germoglio, o rampino che scaturisce dal fusto è quì indizio di un solo anno; come indizio di *molti anni* è la moltiplicità dei germogli notati sul più lungo stelo tenuto in mano dalle divinità del vaso. Che poi questi anni debbano riferirsi alla *vita*, ciò è fatto manifesto dal carattere ⲱⲛϩ *la vita*, che pende appeso a quattro di questi scettri sul vaso medesimo. La quale idea viene anco confermata dai caratteri singolari e dal complesso di questa scena ch'io mi faccio a dichiarare partitamente.

Seguo l'ordine del lucido da sinistra a destra, ove le due divinità *Ibiocefale* mettono in mezzo una dea. Le due immagini a testa d'Ibis rappresentano entrambi il dio Thoth-Ermete, che tra le altre sue attribuzioni nella egiziana mitologia, aveva quella di definire il numero degli anni della vita di un uomo, o del regno di un monarca. Perciò sui monumenti apparisce con la più solita insegna dello *scettro degli anni;* e ciò ha relazione ancora coll' anno astronomico, il primo mese del quale era a questo dio consacrato, e portavane il nome. La dea che sta in mezzo rappresenta Iside come emblema dell' *inondazione*, che *ogni anno* si rinnovella; ed è caratterizzata dall' idria che tiene nell' una mano, e dal vaso da versar acqua che stringe coll' altra, la quale sostiene anche lo scettro a fiore di loto, che è abituale di tutte le dee d'Egitto. Le stanno a' due lati due ornati steli di papiro in fiore, sui quali posano due ramocchie, che nei geroglifici riferisconsi

sempre agli *anni*, ed hanno senso di *lunghezza*, *durabilità*. Onde l'anaglifo di queste tre figure esprime l'augurio di *anni molti*, *lunghi* e *durabili* quanto l'*annua inondazione* dell' Egitto. Vien dietro alla seconda immagine di Thoth, una dea con ali aperte, e che tiene due scettri di *molti anni di vita*, e due specie di uncini che veramente hanno forma un po' singolare. Secondo il consueto, dovrebbero avere questa figura e sono emblema di *regolatore*, *moderatore*. Credo che questa dea sia la *moglie di Thoth*, la quale ha nella mitologia egiziana attribuzioni analoghe a quelle del marito. Ignoro il suo nome fonetico, perchè sta sempre scritto col simbolo che porta il più delle volte sulla testa, e qui sarebbe cangiato affatto in un fiore di forma interamente egizia, ma non solito a vedersi sulla testa delle divinità. La medesima dea è ripetuta in fine del lucido che ho sott' occhio, che naturalmente nel giro del vaso viene a collocarsi dietro all' altra immagine di Thoth; dimodochè la dea Iside vien posta in mezzo a due Thoth e a due figure della sua moglie. Le cinque immagini pertanto formano da per loro una parte del soggetto qui figurato. — Le altre tre che restano, esprimono una scena analoga: sta in mezzo la stessa dea Iside emblema dell' inondazione, a' cui piedi è posto un vaso con un germoglio; il quale figura la virtù vegetativa di questa dea quando irrora l'Egitto. Feci disegnare nel tempio di Philæ un quadro, ove questa medesima divinità fecondatrice versa dal suo vaso acqua sopra un gran recipiente, dal quale germogliano piante e fiori; e sopra il recipiente sta scritto geroglificamente l'EGITTO. Il vaso in fiore postole qui ai piedi, può avere un analogo significamento. Qui la dea ripiega le ali intorno alla sua persona, le quali non si veggono nell' altra figura corrispondente; e ciò poco rileva, perchè tutte le dee d'Egitto, o (per parlare più esattamente) tutte le diverse forme della divinità femmina, sono o non sono adorne di ali, le portano

aperte, o ripiegate sul corpo indifferentemente. Il dio che le sta a destra è *Har-hat*, l'Ermete τρισμέγιστος, tipo primitivo di Thoth, la *sapienza* e la *beneficenza* di Dio in se stessa, esprimendosi in Thoth la medesima, quando è communicata agli uomini. Regge con l'una mano lo scettro a testa di *cucufa*, che è simbolo della *beneficenza*. Ma anche questo presenta quì uná forma alquanto insolita. La testa di quell' animale con cui si termina questo scettro, non l'ho mai altrimenti veduta sui monumenti che in questa forma , o abbreviatamente .

Coll' altra mano solleva e presenta alla dea un vaso sigillato, a indicare la virtù ch'ei le infonde d'irrorare e fecondare l'Egitto. Il dio che sta a sinistra, mi sembra una delle molte forme di Thoth, come meglio il qualifica il suo simbolo (*il disco alato*) che gli sta innanzi. Egli fa atteggiamento di ferire con una lancia una specie di serpente, che sembra un *Ureo* privo di testa. Conosco la figura di *Horus* così atteggiata per uccidere il gran serpente *Apap;* e so che questo significa il Dio Oro, che vendica suo padre Osiride, recidendo Tifone. Ma quì la figura di questo serpente acefalo è un emblema della morte : infatti alcuni papiri funebri mostrano incoronato di simiglianti figure l'architrave della porta che introduce all' Amenti. Credo pertanto che con questa figura così armata ed atteggiata, significar si volesse l'augurio dell' *allontanamento della morte*.

Tale pertanto mi sembra il senso di tutta intera questa anaglifica rappresentanza « che Thoth e la moglie sua accordino molti anni di vita come l'inondazione durabili; e finchè Iside sparge le sue acque sull' Egitto per quella virtù ch' essa tiene dal benefico Har-hat, Thoth tenga lontana la morte. »

I quali auguri debbono riferirsi alla persona alla quale appartenne, o a cui fu donato questo vaso. Ad una tale interpretazione mi ha condotto la natura ed il carattere dei perso-

naggi mitici e dei simboli quì figurati, non meno che il lume dell' analogia con altre scene rappresentate sui monumenti, il senso delle quali ci è fatto manifesto dalle sovrapposte iscrizioni. Se questo vaso non ci presentasse il caso piuttosto singolare che raro, di mancar d'iscrizioni, potrebbesi nell' interpretar questa scena ridurre a certezza tutto ciò che nello stato presente s'interpreta per congettura.

I sedici emblemi rappresentati in giro sul disco superiore del vaso (tav. LVI, B, 3), sono altrettante mitre o berrette che adornano la testa di varie divinità sì maschie che femmine, ed anche nella figura di questi emblemi osservo (massimamente nei dettagli) certe forme veramente singolari ed insolite. Esse poi non trovansi quì per semplice ornamento.—In quei tempietti d'Egitto che sonosi chiamati impropriamente *Tifonj*, si vede rappresentata in quadri la nascita e l'educazione del re, o del figlio del re che fece costruire il tempietto. Il reale fanciullo è condotto dinnanzi a diverse divinità, le quali, cuoprendosi, ciascuna a sua vece, la testa dalle loro berrette, esprimono di *accordargli la lor protezione*. Questi emblemi pertanto a qualche persona applicati, significano esser concessa a quella la protezione del Dio di cui quella tale berretta è propria. Quì dunque si vuol significare che al possessore di questo vaso si da, o si augura la protezione di quelle sedici divinità. E siccome non ho veduto figurati in questa cerimonia altro che re, o figli reali, perciò arguisco che a persona di tal qualità dovesse il nostro vaso appartenere.

Il disco inferiore (tav. LVI, B, 4) è adorno di fiori e bocciuoli di *loto*, ornamento prediletto degli Egiziani.

Non trovo tra i lucidi inviatimi quello che nella nota è segnato di n. 6, il quale, per ciò ch'io leggo, doveva rappresentare le macchie argentee del vaso. Non saprei pertanto che cosa dirne. Ma non sarebber mai prodotte queste macchie da qualche soluzione salina del terreno ove il vaso stava sepolto? Gli oggetti di metallo, o di vetro che si dissotterrano dal suolo d'Egitto (che è naturalmente salino) mi hanno spesse volte mostrato simili accidenti.

Io sono di parere che il vaso quale lo veggo disegnato

sia intero e perfetto; vale a dire che non abbia mai avuto collo; ebbe forse un coperchio che non molto sopravanzava alla bocca del vaso. Piede neppure non ebbe, e ciò deduco dall'aver trovato in Egitto più vasi o di terra, o di pietra, o di metallo interi ed intatti, che hanno questa stessissima forma. Esso potrebbe anche terminare in punto, o in ovale sì acuto da non poter reggersi senza base; e ciò a somiglianza di moltissimi altri vasi egiziani che collocavansi sopra un portabile sgabelletto, ad oggetto di tenerli isolati, e mantener fresche le sostanze che contenevano.  Considerando poi le cose in questo vaso rappresentate, potrebbe pensarsi che il suo sostegno avesse una particolar forma , onde costituire la figura , la quale è nei geroglifici il carattere simbolico ☥ LA VITA. E ciò consuonerebbe egregiamente coll'oggetto espresso nelle figure del vaso medesimo. Io poi mi autorizzo a congetturar questa forma, perchè l'ho trovata più volte in Egitto, sia in rilievo, come in pittura: e portai nel Museo di Firenze un sostegno di vaso, fatto di legno, che ha appunto la figura sopra indicata, e nel quale si aggiustano molti vasi della forma del nostro. Ma però se su questo vaso si veggono tracce certe di un *antico* manico che vi fu apposto, la conjettura di questa forma non ha più luogo.

Sembranmi infine singolarissime le circostanze locali ove questo vaso si è ritrovato; intorno a che non saprei che dire nè del perchè, nè del quando colà si trasportasse, e cogli oggetti ivi rinvenuti si seppellisse; questo mi sembra tema di semplici congetture.

E pregandola a ricordarmi alla cortese memoria dei nostri chiarissimi colleghi, mi confermo con la più distinta stima.

Suo dmô oblmô servo,

IPP. ROSELLINI.

Pisa, 22 febbrajo 1833.

## b. DIONYSUS ET SÉMÉLÉ. (*)

(*Monum. de l'Instit.* Pl. LVI. A.)

Grâce aux nombreuses découvertes faites dans les dernières années, il devient chaque jour plus facile d'apprécier toute la valeur d'une des classes les plus importantes des monumens étrusques. Les disques métalliques munis d'un manche et ornés à leur surface de compositions gravées, offrant la plupart des sujets religieux, étaient considérés autrefois comme des patères de sacrifice. Cette opinion généralement accréditée, est maintenant modifiée par des raisons très puissantes. On s'accorde à reconnaître dans les disques étrusques des miroirs destinés, les uns aux simples usages de la vie, les autres à des consécrations votives. Nous réservons pour une autre occasion, l'examen des résultats avantageux que l'étude de l'ancienne mythologie peut tirer de ces monumens si nombreux. Cette fois, nous nous bornerons à en décrire un seul dont le sujet et les inscriptions ne le cèdent ni par leur intérêt, ni par la beauté de l'invention et de l'exécution, à aucun autre ouvrage du même genre. Il provient des fouilles de Vulci, cette mine féconde de débris antiques à laquelle la science doit d'immenses trésors en vases peints d'art grec, et de nombreux ouvrages en bronze de la même origine.

Le sujet de notre composition est simple et indubitable, mais représenté d'une manière tellement insolite, que les inscriptions seulement, la mettent à l'abri des conjectures. On y voit un groupe respirant l'amour filial et la tendresse maternelle. Au thyrse que tient légèrement entre ses doigts la femme dont les yeux sont baissés, il est facile de reconnaître Dionysus dans le jeune homme qu'elle presse sur son sein, et qui, la tête rejetée en arrière, reçoit ses caresses dans une attitude gracieuse. On pourrait chercher si la femme repré-

(*) *Traduit de l'allemand.*

sente Nysa, nourrice de Dionysus ou Ariadne sa fiancée, puisque toutes les deux accompagnent souvent le dieu encore éphèbe ou barbu et revêtu du costume asiatique (1). Mais l'inscription en caractères étrusques (ΑΛΜΞΣ *Semla*), écarte toute incertitude à cet égard, et désigne avec précision Sémélé, la mère de Dionysus. Apollon assiste avec intérêt à cette scène d'affection et de tendresse. Le laurier placé dans sa main gauche et l'inscription non équivoque (VΛVΛΑ *Apulu*), caractérisent le fils de Latone. A cette noble réunion de divinités, l'artiste a voulu joindre un jeune Satyre assis sur un rocher voisin et tirant des sons mélodieux de sa double flûte bachique. Cette figure n'a rien qui doive nous surprendre dans une composition entièrement consacrée au culte de Dionysus; la couronne de lierre qui environne tout le tableau est également en harmonie avec le sujet.

Ainsi se trouveraient expliquées les figures dont notre miroir est orné. Il ne serait pas non plus difficile d'écarter les doutes qui peuvent s'élever sur le moment où Sémélé se trouve réunie avec Dionysus accompagné d'Apollon (2). D'anciennes traditions nous font connaître comment après que Sémélé, enfantant au milieu des flammes, eut été séparée, par la mort, de son fils Dionysus, celui-ci, dans la fleur de l'âge, sut la retrouver aux enfers. Cet évènement dut être représenté sur plus d'un monument antique. Les mêmes traditions nous instruisent encore du retour de Dionysus ramenant sa mère du séjour des ombres, au sein de cette béatitude olympique décrite par Pindare. Ce sujet présentait pour les arts d'aussi grandes ressources que le retour d'Héphæstus sous la

(1) Sur deux répétitions d'une procession nuptiale bachique de la meilleure invention artistique Dionysus figure, une fois dans l'esprit de l'art plus ancien, une autre fois dans celui de l'art plus récent. Le premier se trouve sur le sarcophage Braschi de la glyptothèque de Munich (*Schorns Beschreibung*, n° 101. *Almanach aus Rom.* 1811. Taf. 8). Le second sur le bas-relief du Vatican chez Visconti (*Mus. Pio Clem. IV*, 24. Millin. *Galer. myth.* LIV, 244.)

(2) Paus. II, 31 *Anthol. græca*, ed. Jacobs, 1813, I p. 57.

conduite de Dionysus, répété si fréquemment sur les vases peints, et ne peut guère avoir échappé aux artistes anciens, surtout aux peintres de poteries, quoique, jusqu'ici notre assertion ne soit basée que sur une conjecture. Enfin, l'examen de monumens fort connus a quelquefois, mais sans preuves suffisantes, conduit les archéologues à expliquer les compositions qui les décorent par l'apothéose de Sémélé avec Dionysus son assesseur et son compagnon au festin de l'Olympe (1). Le monument que nous décrivons aujourd'hui, ouvre, avec certitude, une série d'images qu'il faut rapporter nécessairement à cet ordre de représentations. Car si la présence d'Apollon, et surtout l'attitude tranquille du jeune Satyre livré à ses paisibles mélodies, nous empêchent de supposer ici Dionysus retrouvant sa mère aux enfers, il n'est pas nécessaire, pour cela, de nier que des groupes représentant, ainsi que les bas-reliefs des colonnes du temple d'Apollonis à Cyzique (2), des images mystiques de l'amour filial, n'eussent plutôt pour objet, la rencontre de Dionysus et de Sémélé, que leur réunion dans le séjour des immortels. La comparaison des monumens existans fournira même plus d'une induction en faveur de cette assertion (3). Ici la pensée du spectateur ne reste point attristée par l'aspect lugubre de l'Érèbe. Sémélé jouit de la vue de son fils, Dionysus, de l'admiration de sa mère, et le voisinage d'Apollon, ainsi que le petit Satyre, auquel le dieu permet de jouer de la flûte à ses côtés, expriment, de la manière la plus complète, l'union d'Apollon et de Dionysus qui succèda à la dispute de ces deux divinités, indiquée par des mythes delphiques; mais cette union ne pouvait avoir lieu que dans l'Olympe.

D'après des traditions delphiques, Pausanias (4) rapporte

(1) Ainsi sur le sarcophage Casali : Visconti, *Mus. Pio Clem*. V, tav. agg. C; Millin, *Galer. myth.* LXIV, 242; Welcker, *Zeitschrift*, I. S. 476.

(2) *Anthol. græca*, *ibid.*

(3) Ainsi dans le bas-relief rapporté d'Orphée et Eurydice, à Amphion et Antiope : Zoëga, *Bassir.* I, 42. *Neapels Antik. Bildw.* I. n° 206.

(4) Paus. X, 6, 3.

que Thyia, mère de Delphus, fut comptée parmi les Ménades de Dionysus avant de s'être consacrée à Apollon. Les Thyades, sur le mont Parnasse, se livraient à leurs fureurs sacrées, également en honneur d'Apollon et de Dionysus (1). Les épithètes divines d'anciens cultes grecs, par exemple celle de Dionysus *Melpomenos* le chanteur (2), ou celle d'un Apollon vénéré comme don de Dionysus, *Dionysodotos* (3), attestent en faveur du culte apollinéen et bachique une liaison fondée sur la nature intime des deux religions. (4)

Si les témoignages littéraires confirment cette association, les monumens de l'art, surtout les peintures de vases, abondent en compositions hiératiques où les deux divinités sont assemblées, et en images traitées avec plus de liberté, mais appartenant cependant au même ordre d'idées. Ainsi la suite de Dionysus se divise ordinairement, d'après le double sens de ses fonctions, en coryphées de l'ivresse bachique et en coryphées des mélodies (5). Ces derniers, désignés le plus convenablement par le nom de *Comos*, gaîté, joie, qu'ils personnifient; tiennent quelquefois la lyre apollinéenne, au lieu de la double flûte des orgies. De cette façon, sur notre miroir, un Silène lyricine pourrait devenir l'image des orgies bachiques tempérées et domptées par l'inspiration du dieu pythien; mais nous devons savoir gré à l'excellent artiste, auteur de cette composition, d'avoir indiqué la même allusion sans troubler, par des figures étrangères, l'accord des formes pures consacrées à exprimer cette assemblée de dieux animés d'une jeunesse et d'une grâce éternelles. Le jeune musicien auprès d'Apollon est moins reconnaissable à sa physionomie particulière, qu'à ses oreilles pointues et à sa queue de cheval, indices assurés de sa nature demi-humaine, demi-sauvage. Cet adou-

(1) Paus. X, 32, 5.
(2) Paus. I, 2, 4. 31, 3.
(3) Paus. I, 31, 2. Creuzer, *Symbolik*, III, 165. f.
(4) Stackelberg, *Apollotempel*, S. 131. ff.
(5) Gerhard, *del Dio Fauno*. not. 99. *Ant. Bildwerke*, tav. 17. Müller, *Handb. d. A.* II, 385, 6.

cissement des formes du Satyre, qui répond aux nobles figures de Faunes, tels que les sculptait Praxitèle, avant que notre miroir ne fût exécuté, ne met aucun obstacle à l'intelligence du sujet. Ainsi, en accordant notre confiance plutôt aux monumens qu'à des interprètes, d'ailleurs très respectables (1), nous serons obligé de voir un Comos éphèbe dans le Satyre enfant, voisin de Dionysus; et celui qui, jeune encore, module ses premiers essais sur la flûte bachique, saura, plus tard, vigoureux Silène, toucher d'une main sûre, la lyre d'Apollon.

Lorsqu'on examine un ouvrage de ce mérite, il n'est guère permis de reprocher à l'artiste d'avoir commis un anachronisme, en nous montrant Dionysus au terme de sa carrière terrestre, avec le plus fidèle de ses compagnons représenté sous les formes les plus juvéniles. L'art de Praxitèle eut le privilège heureux de s'attacher à rendre les contours élégans de l'adolescence, et à transformer les compositions hiératiques en figures plus animées, et plus gracieuses; cette école donna aux dieux et aux figures héroïques des traits et une nudité d'accord avec leur impérissable jeunesse. Les plus belles peintures grecques des vases de l'Etrurie, de la Sicile, et même de Nola, portent, vers leur époque la plus récente, les marques de cette période de transition où Dionysus, imberbe et nu, au milieu d'autres divinités, aurait semblé une innovation aussi choquante que le fut l'Aphrodite sans vêtemens, consacrée à Cnide. Et si nous pouvons, avec quelque certitude,

(1) Pausanias (I, 20, 1) ne donne aucune épithète au Satyre favori de Dionysus que plusieurs compositions nous font connaître. L'inscription d'une peinture de vase, sur laquelle on a beaucoup discuté (*Kunstbl.* 1826, S. 13, f.; *Journal des savans*, 1826, p. 99; Welcker, *Satyrspiel*, S. 236. ff.), désigne sous le nom de *Comos*, le Satyre enfant, qui, à côté d'Ariadne et de Tragodia, s'approche de Dionysus, nom qu'on peut très bien appliquer à l'enfant de notre miroir, ainsi qu'à la pseudo Amalthée de la galerie Giustiniani; car je ne trouve pas des raisons suffisantes pour adopter le nom d'Ampelos emprunté à Nonnus pour de pareils enfans sur des monumens de l'art.

fixer le temps où notre miroir put être fabriqué, nous le devons surtout à la circonstance particulière de sa découverte parmi des monumens céramiques décorés dans un style tout différent et dont il était probablement contemporain. En effet, puisque jusqu'ici les fouilles de Vulci n'ont fourni aucun monument d'un art postérieur à la victoire des Romains sur les Vulcentins, dans l'année 473 a. u. c. (1), et puisque tous les monumens portent les marques évidentes d'un style bien plus ancien que celui de notre miroir, il s'ensuit naturellement que nous devons rapprocher la fabrication de celui-ci de l'époque où le commerce d'ouvrages d'art grec était encore possible pour les habitans de Vulci.

Si, d'ailleurs, nous considérons que la manière de représenter les sujets se modifie selon la matière sur laquelle l'artiste exerce son talent, et que, sous ce rapport, les monumens en bronze diffèrent d'une manière très sensible des vases peints, nous devons admirer encore davantage les formes adolescentes de notre Bacchus, si éloignées de la sévérité de convention dont les ouvrages en bronze ont conservé les traces bien plus long-temps que les peintures. Cette sévérité hiératique se rencontre réunie à des formes et des motifs non helléniques dans le plus beau miroir gravé que l'on connaisse jusqu'ici, et dont le dessin n'offre presque aucune ressemblance avec les peintures grecques des vases de l'Étrurie. Il a même peu d'analogie avec celles qui affectent un caractère de province déterminé. Au contraire, notre disque, à l'exemple des plus belles cistes mystiques à sujets gravés, montre clairement que l'exécution des dessins sur des feuilles métalliques, se rapprochait d'une manière frappante, des contours délicats tracés sur les vases par les artistes grecs. Transportée sur une coupe de Vulci, avec les inscriptions supprimées et quelques modifications dans la manière de traiter les cheveux, notre composition aurait assurément paru d'origine grecque aux connaisseurs les plus éclairés.

(1) Ol. 123, 3. *Rapporto volcente*, not. 956.

L'invention et la disposition des figures ainsi que les contours, justifieraient cette attribution. Il est vrai que le groupe de Sémélé avec Dionysus est si complet, le Satyre enfant est dans une attitude si heureuse que, sauf de légers changemens à ce dernier, on pourrait les concevoir traités isolément et avec la même perfection dans toute autre branche de l'art, soit grandis par la sculpture, soit réduits aux délicates proportions d'une pierre gravée. La belle figure d'Apollon semble liée plus nécessairement aux groupes précédens. On reconnaît dans l'exécution de leurs draperies et du laurier placé dans la main gauche, la pratique et les détails familiers aux peintres de vases. Malgré la simplicité des contours, le dessin reproduit la touche fine et spirituelle des artistes grecs de la meilleure époque de ce temps où le burin et le pinceau, habilement maniés, imprimaient aux figures le mouvement et la vie. Une inspection attentive des deux éphèbes prouve la vérité de notre observation; les traits y varient sans cesse d'épaisseur ou de ténuité; quelquefois même, les contours sont tracés par une ligne légèrement ponctuée.

Dans tout ce tableau il règne une si grande simplicité d'arrangement, une telle expression et tant de mesure dans les accessoires, qu'il nous reste peu de choses à dire pour compléter notre explication.

La seule particularité qui mérite encore d'être observée, est peut-être le vêtement de Sémélé que l'artiste a parsemé d'étoiles; parmi les symboles bachiques, on en remarque plusieurs faisant allusion à la tente céleste où les astres étincellent. Dionysus a souvent des vêtemens ornés d'étoiles et notamment sur une peinture pleine d'un gracieux abandon (1), où la femme qui caresse le jeune dieu, porte une couronne de rayons. L'objet suspendu au thyrse de Sémélé n'est pas assez clair dans l'original, ni assez fréquent dans ces sortes de compositions, pour que nous puissions le déterminer. Cepen-

(1) Millin, *Vas.* II, 49. *Galer. myth.* LX, 233. Cf. Creuzer, *über ein altathenisches Gefæss.* 1832. 8°.

dant il se rapproche trop des bandelettes sacrées pour que nous ayions cru devoir le laisser incertain. Il faut encore remarquer les chevelures d'Apollon et de Dionysus, beaucoup moins ondoyantes et moins longues que de coutume. Notre monument prouve aussi combien il serait inutile de chercher un symbole précis dans la longue et belle chevelure de Sémélé dont Pindare (1) fait l'éloge. Autour des personnages de cette composition, sont réunis tous les signes extérieurs de la célébration d'une fête; de riches ornemens ceignent la tête d'Apollon et celle de Sémélé, mais les colliers et les bracelets sont d'une forme toute spéciale et caractérisent exclusivement l'Étrurie.

De tels indices sont nécessaires pour constater l'origine d'un monument si parfait que, sans la certitude des lieux d'où il provient, et sans la présence d'ouvrages de même espèce, exécutés dans le pays ou dans la Campanie (2), il serait difficile de ne pas le considérer comme de travail grec. Personne n'ignore cette coutume des populations de l'Italie de porter au cou des amulettes réunis dans une bulle (3) et de consacrer aux divinités, des parures toutes semblables. Des figures étrusques, surtout en bronze, nous apprennent aussi que les personnages auxquels étaient accordés les honneurs publics, étaient représentés avec des colliers semblables. C'est d'après ce système que la figure d'Apollon était ici décorée de symboles vénérables pour les spectateurs étrusques. Dionysus en porte de pareils non-seulement au cou, mais encore au bras gauche; le jeune Satyre lui-même en est orné comme jouissant du même culte que les divinités auxquelles l'artiste l'associe. A cette indication d'usages évidemment étrusques, se joignent les trois inscriptions de noms étrusques, comme témoignage plutôt honorifique qu'explicatif des figures principales, Apollon, Dionysus et Sémélé. Ces inscriptions ne font pas le moindre mérite du monument; une d'entre elles paraît offrir, outre un

(1) Τανυέθειρα, Ol. II, 29.

(2) Ustensile semblable à un miroir trouvé à Pozzuoli: Inghirami, *Mon. etrus.* II, 7, 8.

(3) Visconti, *Mus. Pio Clem.* III, 24. not. 1.

nom nouveau de Bacchus, la dérivation du nom de la ville de Populonia (1); mais nous ne pousserons pas plus loin nos observations à ce sujet.

Nous avons indiqué sur notre planche au-dessous du miroir que nous venons d'expliquer, un ornement courant qui entourait le côté poli. Le manche dut être décoré plus richement qu'il ne l'est aujourd'hui. A l'exception des bandelettes du thyrse, les contours du dessin sont presque entièrement conservés, ce qui a rendu facile une copie fidèle de l'original; l'ancienne dorure se voit encore en grande partie.

ED. GERHARD.

---

## C. LETTRE A M. C. O. MUELLER, SUR UNE STATUE VOTIVE DE BRONZE, DE STYLE GREC ARCHAÏQUE.

(*Monum. de l'Inst.* Pl. LVIII et LIX.)

Je ne doute pas, mon illustre ami, qu'avec l'intérêt si vif et si éclairé que vous inspirent les monumens de l'art antique, vous n'ayez remarqué, dans le bulletin de l'Institut archéologique, auquel nous devons chaque mois tant de notions précieuses sur des découvertes de ce genre, une description d'une *statue de bronze, provenant de la. Grèce, et apportée à Livourne* (2), où elle se trouvait encore au mois de novembre de l'année dernière. Le peu de détails donnés sur cette figure par un antiquaire aussi exercé que M. Gerhard, était bien propre à exciter toute notre curiosité; et vous apprendrez sans doute avec plaisir que cette statue, acquise par M. Millingen, si excellent juge lui-même des monumens de l'art antique, et qui ne pouvait manquer d'apprécier le mérite de celui-ci, vient d'arriver à Paris, où tout ce que notre pays renferme d'amateurs éclairés de l'antiquité et d'artistes habiles, s'est accordé

(1) MNVJ8V8, Phuphluns, pupluna: *Rheinisches museum*, her. v. Welcker und Næke. I. S. 135. f.

(2) Voy. le *Bulletin de l'Instit. archéol.* Novembr. 1832, p. 196.

à reconnaître un monument du style grec, destiné à tenir une place importante dans l'histoire de l'art des anciens, et digne de figurer au premier rang dans nos musées. A ce double titre, j'ai cru qu'il pourrait vous être agréable de recevoir de moi quelques observations sur un monument de cet ordre, telles qu'a pu me les suggérer un examen attentif, et toutefois, sans autre prétention que de le recommander à l'attention des esprits élevés, tels que le vôtre.

Je dois rectifier d'abord quelques indications données par M. Gerhard, sans doute de mémoire, ou d'après un premier aperçu, et qui manquent d'exactitude. La manière dont notre savant confrère présente cette *statue de bronze* comme étant celle d'*un athlète nu de grandeur naturelle*, offre, à-la-fois, une désignation erronée, en ce qui concerne le sujet de cette figure, et une énonciation contraire à la vérité, en ce qui regarde les proportions, lesquelles sont d'un tiers environ *au-dessous de nature* (1). M. Gerhard ajoute qu'elle est *entièrement conservée*, sauf *une partie du pied droit qui est perdue*. Mais à cet égard encore il était heureusement dans l'erreur; car cette partie n'était que détachée; et maintenant qu'elle a été remise à sa place par une opération simple et facile, notre statue se trouve rendue à presque toute son intégrité primitive. Elle n'a souffert, dans ce que je me permettrais d'appeler son épiderme, que des atteintes légères, moins encore par l'effet des circonstances qui l'ont tenue durant des siècles ensevelie dans la mer, que par le fait des personnes qui l'en ont retirée, toute couverte encore, à ce qu'il paraît, de coquillages et de concrétions marines, et qui n'ont pas mis à la nettoyer tous les soins qu'on aurait dû prendre. Du reste, la certitude acquise, d'après l'état même où se trouvait cette statue, qu'elle avait long-temps séjourné au fond de la mer, ce qu'indique encore la patine ou la couleur particulière du bronze, qui diffère de

(1) La grandeur juste de la figure est de trois pieds six pouces; ce qui donnerait, avec un tiers de plus, la taille moyenne d'un adolescent de quinze a seize ans.

l'espèce d'oxide que contractent à leur surface les statues de ce métal enfouies dans la terre, est à-peu-près la seule donnée positive que nous ayons pu nous procurer par rapport à sa découverte. M. Gerhard se contente de dire d'une manière générale qu'*elle provenait de la Grèce;* c'est aussi l'opinion de M. Millingen, fondée sur le témoignage des gens qu'il a pu consulter à Florence; et moi-même je tiens de M. le comte de Forbin, que l'acquisition de cette statue avait été proposée par des Grecs du Levant au célèbre voyageur anglais Dodwell, peu de temps avant sa mort; d'où il résulterait aussi qu'elle avait été trouvée sur quelque point du continent de la Grèce ou des îles qui l'avoisinent. C'est là tout ce que nous avons pu savoir à cet égard.

Pour achever de vous faire connaître ce qui a rapport à l'état matériel de notre statue, je dois dire qu'elle n'a perdu en réalité que les deux attributs qu'elle tenait de chaque main, et qu'il paraît aisé d'y rétablir, du moins par la pensée, quand on sera bien fixé sur le sujet qu'elle représente. J'ajouterai que les yeux, qui étaient rapportés, soit en émail ou en ivoire, soit en argent, suivant un système si généralement admis dans l'antiquité, et dont on possède un exemple si connu dans le célèbre buste de Junius Brutus, du Capitole, ont laissé dans l'orbite une cavité qui constitue à peine une imperfection, tant il serait facile aussi de remédier à ce défaut. Je serais plus disposé à croire que ces yeux de rapport étaient en argent, peut-être avec la prunelle peinte, attendu que les *sourcils*, les *lèvres* et les *bouts de sein* de notre figure, sont aussi rapportés en cuivre revêtu primitivement d'une feuille d'argent (1). Vous savez combien il y a d'exemples de figurines de bronze, avec les *yeux* et les *lèvres* d'argent; et vous n'ignorez pas combien l'usage de peindre l'argent était familier de

(1) Il reste encore dans le tour des yeux quelques vestiges d'argent; et il est d'ailleurs évident que ces parties, aussi bien que les *sourcils*, les *lèvres* et les *bouts de sein*, ne pouvaient être rapportés *en cuivre* dans une *figure de bronze*, que pour être recouverts d'une *feuille d'argent*, par un procédé analogue à celui des *médailles fourrées*.

tout temps aux anciens, qui avaient puisé ce procédé, comme tant d'autres, à l'école de l'Égypte (1).

Telle que nous apparaît actuellement cette statue, elle représente un *Adolescent*, ou, pour parler le langage des anciens, un *Éphèbe*, debout, la jambe gauche un peu en avant de la droite, les deux bras presque attachés au corps et ployés à la hauteur des hanches, dans une attitude qui rappelle les traditions du style archaïque des Grecs, et qui dut caractériser surtout les simulacres votifs. Je veux parler de cette classe particulière de statues, qui étaient dédiées aux principales divinités de la Grèce, à l'occasion de quelque grand évènement militaire, ou de quelque victoire nationale, exécutées, la plupart du temps, avec le métal provenant des dépouilles ennemies, et que l'on consacrait dans les temples dont elles formaient, sous le nom générique d'Ἀναθήματα, le principal ornement. Ces sortes de statues devaient être généralement d'une proportion au-dessous de nature, quand elles ne représentaient pas quelque divinité; et elles devaient avoir aussi, dans leur attitude, quelque chose de conforme aux modèles sacrés de la haute époque de l'art, d'accord avec cette destination religieuse. C'est, en effet, le caractère que présente dans sa composition, la statue qui nous occupe, et qui paraît avoir été modelée d'après un de ces anciens types hiératiques, bien que traitée avec un mérite de style et une vérité d'imitation qui annoncent une belle époque de l'art. Nous trouvons d'ailleurs sur cette statue même, un témoignage authentique, une preuve

(1) Plin. XXXIII, 9 : *Tingit et Ægyptus argentum, ut in vasis Anubem suum spectet, pingitque, non cælat argentum.* On peignait aussi sur *ivoire*, ce qui résulterait, à défaut de témoignages positifs, des grands travaux de l'art grec, en fait de statuaire chryséléphantine; et quand on admettrait la manière dont M. Letronne, *Journ. des Sav.* août, 1830, p. 504, lit le célèbre passage de Plutarque, *Pericl.* § 12, en séparant par une virgule les mots ἐλέφαντος ζωγράφοι, il serait impossible de soutenir cette distinction d'après le motif allégué par M. Letronne, c'est à savoir, que *l'on ne peignait pas l'ivoire;* car le contraire est positivement attesté par Pline, XXXV, 11, 41 : encausta pingendi duo fuisse genera antiquitus constat, cera, et in EBORE; voy. Müller, *Handbuch*, etc. § 320, 2, 391.

péremptoire, qu'elle appartient à la classe des simulacres votifs: c'est une inscription en lettres grecques incrustées en argent, qui se lit, distribuée en deux lignes, *sur le pied gauche* (1), et qui consiste en ces deux mots : ΑΘΑΝΑΙΑ ΔΕΚΑΤΑΝ. Cette inscription est curieuse et intéressante, sous plusieurs rapports. Outre le fait même qu'elle constate, que notre statue est le résultat d'une offrande faite *à Minerve*, *du produit de la dîme*, elle nous apprend, par le dialecte dorien dans lequel elle est conçue, que le monument sort d'une école d'art dorique, ou du moins qu'il fut érigé chez un peuple de cette race grecque : notion qui ne laisse pas d'avoir de l'importance, pour la détermination du style et de l'époque de l'art auxquels appartient ce monument. La formule dédicatoire, telle qu'elle est ici énoncée : ΑΘΑΝΑΙΑ (et non ΑΘΑΝΑΙΑΙ) ΔΕΚΑΤΑΝ, donnerait lieu de croire que l'auteur de cette inscription s'était éloigné de l'usage ordinaire, qui admettait, avec le verbe ἀνέθηκαν, exprimé ou sous-entendu, une construction dont on a beaucoup d'exemples, notamment dans Hérodote (2), et surtout dans Pausanias (3); et dans cette supposition, il faudrait lire notre inscription, Ἀθαναία Δεκάταν, de manière à sous-entendre ἔλαχεν, ἔλαβεν, ou tout autre terme équivalent; ce qui ne serait peut-être pas tout-à-fait sans exemple, et ce qui offrirait pourtant une exception au système général des inscriptions de cette espèce. Mais, en y regardant très attentivement, j'ai découvert au-dessus du mot ΑΘΑΝΑΙΑ, après la dernière lettre, un trait horizontal incrusté en argent, comme toutes les autres lettres, et qui doit avoir tenu lieu de l'iota final; particularité qui, toute

(1) M. Gerhard, en parlant de cette inscription, qui ajoute beaucoup, suivant lui, au mérite du monument, dit qu'elle est gravée *sur la jambe gauche*, *nella sinistra gamba;* c'est encore là une de ces légères inexactitudes que je me suis cru obligé de relever, et qui semblent provenir de ce que le savant antiquaire a écrit de mémoire.

(2) Herodot. IX, 81 : συμφορήσαντες δὲ τὰ χρήματα, καὶ ΔΕΚΑΤΗΝ ἐξελόντες, ...... τῷ ἐν Ὀλυμπίῃ Θεῷ,...... ἀνέθηκαν.

(3) Voici un des exemples de cette formule que nous fournit Pausanias, V. 23, 6 : ΔΕΚΑΤΑΝ ἐκ πολλᾶν πολίων ἀνέθηκαν; cf. *ibid.* 22, 2.

nouvelle qu'elle peut nous paraître sous le rapport paléographique, nous dispenserait de recourir à ma première supposition. C'est à vous, mon illustre ami, de juger laquelle de ces deux conjectures est préférable ou d'en proposer une meilleure. Il y aurait encore quelques observations à faire sur cette inscription, par rapport à la forme des lettres dont elle se compose, et aux inductions chronologiques qu'on pourrait en tirer; c'est un point sur lequel je reviendrai un peu plus tard. Quant à cet usage d'inscrire, en lettres d'argent, sur la cuisse ou sur le pied des statues, ou sur le bord de leurs vêtemens, le nom de la divinité à laquelle elles étaient dédiées, ou dont elles offraient l'image, quelquefois aussi le nom de l'artiste qui les avait produites, ce n'est pas à un antiquaire tel que vous, qu'il est nécessaire de rappeler les preuves nombreuses qui en existent dans les auteurs et sur les monumens mêmes (1), particulièrement, sur ceux qui provenaient des anciennes écoles de l'Étrurie; mais il n'en est pas moins intéressant pour nous d'en recueillir un nouveau témoignage, d'un genre analogue à celui de cette statue de Myron dont nous devons la connaissance à Cicéron (2), sur un monument grec qui peut bien être du même âge, et qui paraît digne de sortir de la même école.

Le peu de détails archéologiques où je viens d'entrer suffit pour établir le caractère sacré de notre figure, et sa destination religieuse. Mais, c'est surtout, envisagée sous le rapport de l'art, qu'elle mérite de fixer au plus haut degré l'attention des antiquaires. J'ai déjà observé que sa composition présente un de ces types qui durent être consacrés par quelques traditions sacerdotales, et qui se rattachaient sans doute aux plus anciennes habitudes de l'art. La pose de la figure, encore empreinte de la rigidité des simulacres primitifs, la manière dont les

(1) *Voy.* ce que j'ai dit sur cette particularité de l'histoire de l'art chez les Grecs, dans ma *Lettre à M. le duc de Luynes*, p. 9, not. 2.

(2) Cicer. *in Verr.* IV, 43, § 93 : Apollo æneus, cujus in FEMORE litterulis minutis ARGENTEIS nomen Myronis erat inscriptum.

deux bras sont placés presque parallèlement; l'attitude entière du corps, simple, grave et sévère, avec la jambe gauche placée un peu en avant de la droite, tiennent évidemment au système de l'ancienne école grecque; ce sont autant de traits qui se rapportent au même principe que le célèbre Apollon Philésius, de Milet, ouvrage de l'ancien Canachus, dont il nous est resté une copie antique, dans une petite figure en bronze, du musée Britannique (1), sans compter les réminiscences qui s'en sont conservées sur des médailles et des pierres gravées, et que vous avez rapprochées vous-même de ce bronze antique (2); sans compter aussi la statue de marbre du musée Chiaramonti, publiée par M. Gerhard (3), laquelle doit être une répétition du même type, exécutée à une époque romaine assez basse; telle est du moins, sur cette dernière figure, l'opinion de M. Gerhard (4), que je partage, malgré l'espèce d'hésitation exprimée à ce sujet par M. Boettiger (5), et malgré l'idée que vous avez eue vous-même, mon illustre ami, en croyant y voir un Apollon ἀγυιεῖος, d'Argos (6). Quoi qu'il en soit, notre statue offre avec l'antique Apollon Philésius de Canachus, une telle analogie de composition et d'attitude, et sans doute aussi de style et de manière, qu'on ne saurait s'empêcher d'en être frappé, comme d'un air de famille, qui dut régner entre des ouvrages du même maître, ou des productions de la même école. Cette ressemblance s'étendrait jusque sur les attributs, qui manquent à notre figure, mais qui pourraient y être suppléés par ceux qu'on voit à chaque main de l'Apollon Philésius, tel que nous le connaissons par ses copies; c'est à savoir, un *petit faon de biche* sur la main droite, et un *arc* dans la main gauche; car

(1) *Specimens of ancient Sculpture*, vol. I, pl. XII.

(2) *Monumens de l'art antique*, pl. IV, fig. 19 à 23.

(3) *Antike Bildwerke*, Taf. XI.

(4) Voy. la *Lettre* de M. Gerhard adressée à l'éditeur (M. Bœttiger) du *Recueil* intitulé : *Archæologie und Kunst*, p. 110.

(5) M. Bœttiger, dans une note ajoutée au passage de la lettre de M. Gerhard, citée dans la note précédente.

(6) *Handbuch*, etc. § 96, 10, p. 70.

la manière dont se présente notre figure, la main droite ouverte et la gauche fermée, avec une cavité indiquant la présence d'un attribut qui pouvait s'enlever, et qui a disparu, comporterait très bien la restitution dont je viens de parler, si, du reste, le caractère de la tête et l'arrangement des cheveux pouvaient convenir à une figure d'Apollon, et s'il n'était pas, d'ailleurs, contraire à toutes les traditions de l'art et de la religion antiques, qu'une statue d'*Apollon* ait pu être *dédiée à Minerve*. C'est donc, à ce qu'il me semble, dans une autre hypothèse qu'il faut se placer pour trouver le sujet de notre figure; et la seule induction que j'aie voulu tirer de ce rapprochement avec l'Apollon de Canachus, c'est qu'une statue qui offre des traits aussi sensibles de la manière propre à ce maître, a pu sortir de son école; induction qui se trouverait encore justifiée par le dialecte dorique de l'inscription, puisque Canachus fut un des chefs de l'école dorienne de Sicyone.

Voyons maintenant si, en examinant cette statue en elle-même, il nous sera possible d'en reconnaître le sujet. Le personnage qu'elle nous représente est un de ces adolescens de cette belle race grecque, dans cette première fleur de la jeunesse, qui durent être un des sujets favoris de l'art antique. A ce seul mot, vous vous rappellerez la charmante statue, de bronze aussi, et de travail antique, du *Jeune tireur d'épine* (1), qui se voit dans le palais des conservateurs du Capitole. Mais cette figure est prise dans une nature vulgaire, et le travail n'en est pas exempt de sécheresse; tandis que la nôtre, d'un style pur et élevé, offre dans presque toutes ses parties, notamment dans le dos et dans les extrémités, une vérité d'imitation jointe à une finesse, à un charme d'exécution, qu'on ne peut rendre sensibles par la parole, et que le dessin peut à peine exprimer. Il y a donc entre ces deux figures d'adolescens à-peu-près du même âge, appartenant l'une et l'autre à une école primitive, toute la distance qu'il pouvait y avoir, non-seulement entre deux natures diverses, mais encore entre deux

(1) Maffei, *Raccolta*, tav. XXIII; *voy.* Winckelmann's *Werke*, V, 440.

systèmes d'imitation, tels que ceux de Rome et de la Grèce. Ce qui frappe, au premier coup-d'œil, dans notre figure vue de face, c'est le développement considérable du torse, et surtout de la poitrine, qui ne semble pas en rapport avec l'âge de l'individu, mais qui s'explique pourtant d'après les habitudes gymnastiques données de bonne heure à la jeunesse grecque, et d'après les traits mêmes qu'on sait avoir été propres à la race hellénique. On retrouve ici ces traits les plus essentiels, les *jambes droites*, avec les *extrémités délicates*, σκέλη ὀρθά, ἄκρα εὐφυῆ, la *tête modique et bien faite*, κεφαλὴν μέσην τὸ μέγεθος, περιαγῆ (1), en même temps qu'on y observe, dans la forme des *bras*, et dans la manière dont sont traitées certaines parties, notamment dans le *bas du torse*, les caractères de l'adolescence, joints à ce *large développement de la poitrine*, στῆθος πλατύ, qui semble indiquer déjà l'Athlète dans l'Éphèbe. Mais ce que cette figure offre surtout de remarquable, dans son ensemble et dans l'habitude générale du corps, c'est quelque chose de *carré*, σχῆμα τετράγωνον (2), qu'elle présente, et qui semble tenir de la forme des anciens simulacres; c'est aussi une simplicité de lignes, une correspondance de formes et une économie de détails, caractères du style archaïque, joints à une science et à une naïveté d'exécution, qui attestent une grande perfection de l'art, et qui répondent très bien à l'idée qu'on peut se faire de l'école de Canachus, d'après la place que cette école occupe dans l'histoire de l'art des Grecs.

La *tête* et la *chevelure* de notre Éphèbe ont droit à un examen particulier. Ce qui frappe d'abord, dans cette *tête*, c'est le caractère de la physionomie, qui s'éloigne du type à-peu-près conventionnel adopté dans l'école éginétique, telle que nous la connaissons maintenant avec certitude. Les traits du visage offrent bien encore, particulièrement dans la conformation de la bouche, et dans la ligne courbe en saillie, qui sert d'indication de sourcils, plutôt qu'elle ne représente des

(1) Adamant. *Physiogn.* c. XXIV, p. 412, ed. Franz.

(2) Plin. XXXIV, 8, 19: QUADRATA tamen ea (signa Polycleti), etc. Add. Clem. Alex. *Strom.* I, 348, D. Sylburg. δηλοῖ (ὁ στύλος) τὸ ἑστὼς καὶ μόνιμον τοῦ Θεοῦ.

sourcils mêmes, quelque chose qui accuse l'ancienne manière grecque, et qui appartient sans doute au goût hiératique. Mais d'un autre côté, on y remarque, dans la ligne du front, dans la forme du menton, si différente de celle qu'on voit aux figures éginétiques, dans celle du nez (1), qui n'a pas encore acquis cette *rectitude* poussée souvent jusqu'à l'idéal, ῥὶς ὀρθή, ῥὶς παρεκβεβηκυῖα τὴν εὐθύτητα τὴν καλλίστην (2), dans le travail des paupières, surtout dans celui des oreilles, qui sont d'une forme exquise, rendue dans tous ses détails avec un soin et une délicatesse extrêmes, on y remarque, dis-je, une vérité, une naïveté de formes, qui accusent l'imitation d'un type national, et non pas conventionnel, celle d'une nature réelle, prise dans un individu choisi; et je répète encore à cette occasion que ce mérite d'imitation est porté, dans toute la partie postérieure de la figure, jusqu'à produire l'illusion de la réalité même.

La *chevelure*, au contraire, est traitée dans ce système artificiel, que nous connaissions déjà par les figures d'Égine, et qui tient à-la-fois de l'ancienne manière et de l'influence sacerdotale. On sait, par tous les témoignages de l'histoire, quel soin la jeunesse grecque, des deux sexes, prenait de sa chevelure, à Athènes, particulièrement, et dans beaucoup d'autres lieux de la Grèce. Les jeunes gens laissaient croître leurs cheveux, pour les consacrer, soit au *dieu de Delphes*, soit au *Fleuve du pays* (3), lorsqu'ils atteignaient la limite de l'adolescence (4); et de cette coutume de *nourrir*, *pour les Fleuves*,

(1) Cette forme du nez, le bout légèrement relevé, pourrait bien être celle que Pollux avait en vue dans ce passage, II, 72 : σιμός, ὃν εὔχαριν νομίζουσιν; et c'est d'ailleurs celle qui convenait à l'adolescence, d'après l'observation d'Aristote, *Problem*. § XXXIII (II, 637) : σημαῖον δέ, τὸ τὰ παιδία πάντα εἶναι ΣΙΜΆ.

(2) Adamant. *Physiognom*. c. XXIV, p. 412, ed. Franz.; cf. Müller, *Handbuch*, etc. § 329, 5, p. 407.

(3) Plutarch. *in Thes*. § V; Pausan. I, 37, 2, et 43; II, 32, 1; VIII, 20, 2, et 41, 3. Cf. Jacobs. *Anthol. Pal*. VII, 177.

(4) C'était à l'âge de *quinze ans*, s'il est permis de s'en rapporter au té-

la *chevelure entière*, ou seulement *une partie* (1), dérivait peut-être cette *coiffure en tresses ondoyantes*, à laquelle il est fait allusion dans des vers d'un poète latin (2), et qu'on retrouve dans les figures d'*Éphèbes*, d'ancien style, mais surtout dans la nôtre. Les jeunes filles déposaient également, *avant le mariage*, les *boucles* de leurs cheveux, πλόκαμοι, qu'elles consacraient à quelque divinité nationale, comme Iphinoé à Mégare, Hippolyte à Trézène, Opis et Hécaergé à Délos (3); et cette chevelure, nourrie avec tant de soin, pour être consacrée avec tant de solennité, cette *première dépouille de l'adolescence* (4), avait dû devenir, à ce double titre, un objet en quelque sorte sacré, qui nous explique l'espèce de recherche superstitieuse avec laquelle fut généralement traitée cette partie de la personne dans les œuvres de l'art antique, et qui semble tenir réellement du respect porté aux choses religieuses. Mais il y a, dans la chevelure de notre Éphèbe, des particularités qui se rattachent à tout un système de pratiques sacerdotales. Cette chevelure, serrée sur le haut de la tête par un simple *cordon*, στρόφιον, se compose de *tresses ondulées*, qui se terminent, au-dessus du front, en deux rangs de *petites boucles*, régulièrement formées et parallèlement disposées. Ces *boucles* sont ce que l'on appelait, dans le langage commun des Grecs, βόστρυχοι (5), par comparaison avec les *grappes de raisin*; et c'est à peine si l'on pourrait, d'après quelques passages d'au-

moignage d'un Scholiaste de Lucien, *ad Phalar. Prior.* § 3, T. V, p. 42, Bipont : Ἔφηβοι λέγονται οἱ μέχρι τῶν ιέ ἐνιαυτῶν τυγχάνοντες.

(1) Pollux, II, 30. *Voy.* à ce sujet les observations de Buonarotti, *Vetri*, p. 177.

(2) Manil. *Astronom.* V, 146-47 : illis cura.... semper erit tortos in FLVCTVM ponere crines.

(3) Au témoignage de Pausanias cités plus haut, ajout. celui de Lucien, *de Dea. Syr.* § 60, T. IX, p. 131.

(4) Ce sont les expressions mêmes d'un marbre antique, par lequel un père consacre à Esculape et à Hygiée THN ΠΡΩΤΟΤΜΗΤΟΝ ΤΡΙΧΑ THN ΕΦΗΒΙΗΝ; Vidua, *Inscript. græc.* tab. XLVI, p. 46.

(5) Pollux, II, 27, et Interpret. *ad h. l.* le terme attique correspondant était κίκιννοι, Eupolis, ap. Polluc. II, 28; Aristophan. *Vesp.* 1107, πολλῶν κικίννους νεανιῶν; cf. Schol. *ibid.*

teurs classiques (1), se faire une idée du soin qu'on apportait à l'arrangement de cheveux dont il s'agit, afin d'ajouter aux agrémens de la nature par les ressources de l'art, si les monumens ne suppléaient au défaut et ne venaient à l'appui de ces témoignages. Cet arrangement est tel, sur la figure qui nous occupe, qu'il paraît véritablement artificiel, au point qu'on y doit voir une de ces coiffures, conformes à un modèle hiératique, pour lesquelles on employait la main de personnes dressées à cet office (2), et dont on affublait les jeunes gens des deux sexes, qui figuraient dans les *pompes* ou processions sacrées (3). La religion, qui présidait aux moindres détails de ces cérémonies, n'avait sans doute pas manqué de régler, avec un soin particulier, l'espèce de coiffure propre non-seulement à chaque sexe, mais encore à chaque ordre d'assistans ou de ministres du culte. C'est, suivant toute apparence, une de ces coiffures hiératiques que porte notre adolescent; d'où il suivrait que cette figure représentait elle-même un des jeunes assistans de quelque pompe sacrée. La partie de cette coiffure, consistant en *deux rangées de petites boucles*, *au-dessus du front*, est sans doute ce que l'on appelait, chez les Grecs,

(1) Entre autres, celui-ci du poète Straton, *Carm.* XXXIV, in Brunck. *Analect.* II, 367 :

> Οὐ τέρπουσι κόμαι με περισσότεροί τε κίκιννοι,
> Τέχνης, οὐ φύσεως ἔργα, κ. τ. λ.

conf. Jacobs. *ad h. l.*

(2) Ces sortes de *coiffeurs* et de *coiffeuses*, attachés au service des temples, s'appelaient, les premiers, κομμωτής, Suid. *h. v.* καλλωπιστής, et κεροπλάστης, Hesych. *h. v.* τριχοποσμηθής, les secondes, κομμώτρια, Pollux, VII, 165; Cf. Aristophan. Schol. *ad Ecclesiaz.* 732 : κομμώτρια, ἐμπλέκτρια, ἡ κοσμοῦσα τὰς γυναῖκας, et κοσμοπλόκος, mot qui se lit sur une inscription grecque rapportée par M. Walpole, à l'occasion d'un marbre trouvé en Laconie, et représentant les divers ustensiles d'une de ces *coiffeuses sacrées*, qualifiée sur ce marbre ὑποστατρία; *Memoirs relating to the European Turkey*, p. 457.

(3) Brœndsted, *A Brief Description of thirty-two ancient Greek Vases*, n. xxxii, p. 82.

προκόττα (1), comme vous l'avez présumé, mon illustre ami (2). On la voit à presque toutes les figures d'ancien style grec, à celles des frontons d'Égine, comme aux Géans du grand temple d'Agrigente. Quant à cette large tresse qui couvre la nuque de notre figure, et qui, passant autour du *strophion*, se déploie sur elle-même, et se termine en un petit bouquet de cheveux, étroitement serrés à leur extrémité, je ne saurais encore quel nom donner à cette partie de la coiffure; car ce ne peut être l'espèce de *boucle arrangée en spirale par derrière*, dont parle Lucien (3), ἐς τοὐπίσω ὁ πλόκαμος συνεσπειραμένος, qui était, à Athènes, un signe de condition servile, et qui devait répondre à ce que nous appelons une *queue*. Mais, à défaut de quelque témoignage qui m'aurait échappé, je puis signaler à votre attention les belles médailles de *Térina*, de *Vélie*, de *Mesma*, de *Segeste*, lesquelles ont pour type une *tête de nymphe locale;* la manière dont y est figurée cette tête, ceinte d'un simple *strophion*, avec les *cheveux retroussés par derrière*, a beaucoup d'analogie avec la coiffure de notre adolescent, et paraît tenir au même système.

Et ce qui achève de le prouver, c'est qu'une coiffure à-peu-près semblable se voit à la tête du personnage qui forme le type de quelques monnaies primitives de Tarente (4). Vous savez combien ce type singulier a exercé, dans ces derniers temps, la sagacité des antiquaires; et vous-même, mon illustre ami, en y reconnaissant, à la main du personnage en question, la fleur nommée *Satyrion*, et en rapportant cet objet symbolique

(1) Pollux, II, 29 : προκόττα δέ φασιν εἶναι ὅταν τις τὰ πρόσθεν κομᾷ.

(2) *Handbuch*, etc. § 330, 5, p. 409.

(3) Lucian. *Navig.* 3, VIII, 157, ed. Bipont.

(4) Deux de ces médailles, dont une encore inédite et tirée du cabinet de M. le duc de Luynes, ont été publiées par cet illustre antiquaire, dans nos *Annales*, T. II, pl. ajout. M, 1 et 2, p. 337-342. M. C. O. Müller a reproduit dans son choix de *Monum. de l'art ant.* pl. XVI, n. 74, la médaille de M. le duc de Luynes, avec l'explication qu'il en avait donnée aussi dans nos *Annales*, t. V, p. 166, et suiv., mais à laquelle il paraît disposé à renoncer, en ce qui concerne la dénomination de *Satyre* attribuée au personnage en question.

à la fondation de Tarente dans le champ *Satyrion*, vous avez considérablement avancé la solution des questions auxquelles a donné lieu ce rare monument numismatique. Le seul point sur lequel je diffère de votre opinion, c'est en ce qui concerne le personnage même qui tient d'une main la *fleur*, et de l'autre la *lyre;* personnage que M. le duc de Luynes prenait pour l'*Apollon hyacinthien*, de Tarente, et où vous avez vu un *Satyre;* mais que j'ai cru pouvoir expliquer à mon tour, comme une image idéale du *Dêmos* de Tarente, comme une de ces personnifications locales qui figurèrent, beaucoup plus qu'on ne l'a cru jusqu'ici, sur la monnaie des peuples grecs. C'est une idée dont je crois avoir fourni la preuve, dans *un Essai sur la numismatique tarentine* (1), où j'ai discuté cette question dans tous ses points; et le trait de ressemblance que j'ai signalé plus haut dans la coiffure hiératique de nôtre Éphèbe, et dans celle du Dêmos tarentin, personnifié lui-même sous les traits et avec les attributs d'un Éphèbe, est un nouveau motif de probabilité que j'aurais pu citer à l'appui de mon opinion.

En amenant à ce point la description, bien incomplète sans doute, de la statue qui nous occupe, j'ai dû, si je ne me trompe, préparer la solution de la question que je m'étais réservé de traiter en dernier lieu; celle de savoir quel est le personnage que représente cette statue. M. Gerhard y avait vu d'abord un *Athlète nu;* mais il est permis de croire que de la part de cet habile antiquaire, ce n'était là qu'une première idée, à laquelle il eût renoncé lui-même après un plus mûr examen. La *chevelure* seule de notre Éphèbe s'oppose à ce qu'on puisse y reconnaître même un de ces adolescens, παῖδες ou ἀγένειοι, admis à disputer, dans les jeux publics de la Grèce, les prix proposés pour le premier âge; car il est trop connu que cette classe d'Éphèbes, aussi bien que les Athlètes de profession, portaient *les cheveux courts et presque ras*, ἐν

(1) Ce mémoire, qui embrasse toutes les monnaies connues jusqu'ici de Tarente, en y comprenant un grand nombre de ces monnaies encore inédites, a été lu déjà depuis plusieurs mois, dans les séances de l'Académie des Belles-Lettres.

χρῷ ἀποκεκαρμένοι (1); et, pour ne citer ici qu'un des nombreux exemples que nous fournissent, à l'appui de cette observation, les monumens de l'antiquité figurée, c'est de cette manière que sont représentés, sur un charmant vase peint, du musée de Naples (2), des jeunes gens qui s'exercent à tirer de l'arc, en prenant pour but un *coq de bois* dressé sur une stèle ionique. L'idée que notre statue pourrait représenter un *jeune Dieu*, ne saurait non plus, à mon avis, se concilier avec le caractère de sa tête et avec le mode même de sa chevelure. Ces deux suppositions écartées, il ne reste plus qu'une troisième hypothèse à laquelle se prête parfaitement notre figure, avec sa main droite ouverte, de manière à tenir une *patère*, et avec l'autre main, où s'ajustait probablement un attribut du même genre, tel qu'un *flambeau*, une *branche de laurier* ou un rameau de quelque autre arbre sacré. C'était donc un de ces jeunes *Ministres sacrés*, Ὑπηρέται, qu'on appelait chez les Grecs, *Dadouques* ou *Daphnéphores*, ou de quelque autre nom équivalent, qui répondaient aux *Camilles* étrusques et romains, et qui contribuaient par leur présence à l'éclat des pompes et des solennités religieuses, source féconde de l'imitation chez les Grecs. Ce n'est pas à vous, mon illustre ami, qu'il serait nécessaire de rappeler la belle statue du *jeune Camille*, du musée du Capitole (3), statue de bronze, telle que la nôtre, et monument du même genre, et presque du même ordre; mais cet exemple, que nous fournit l'antiquité romaine, ne laisserait pas d'ajouter quelque poids à ma conjecture. On pourrait voir aussi dans notre statue un de ces *Adolescens* vainqueurs dans les *courses aux flambeaux*, qui accompagnaient la célébration de la plupart des grandes fêtes, à Athènes et ailleurs; ce serait conséquemment un de ces jeunes *Lampadéphores*, avec le *flambeau* d'une main, et, sans doute, la *tænia* déployée sur l'autre

(1) Lucian. *Dialog. Meretr.* § 5, VIII, 217; Voy. Müller, *Handbuch*, § 330, 1, 409.

(2) *Real Mus. Borbon.* T. VII, tav. XLI.

(3) Maffei, *Raccolta*, XXIV; Winckelmann's *Gesch. d. K. B.* V, *K.* 2, § 12.

main, tels qu'on les voit figurés sur un assez grand nombre de monumens antiques (1). Telle est l'idée à laquelle je m'arrêterais en dernier lieu, et que je soumettrais à votre jugement.

Il resterait encore à décider une question d'art, plus difficile peut-être à résoudre, dans l'état actuel de nos connaissances, qu'aucune de celles auxquelles a donné lieu l'apparition de notre statue. Il n'est personne qui, au premier aspect de cette figure, n'y ait reconnu un monument du style grec archaïque; mais, est-ce une œuvre originale de cet ancien style, telle qu'elle pourrait être sortie de l'école de Canachus, ou de quelque autre *atelier* contemporain (2)? Ou bien n'est-ce qu'une de ces œuvres d'imitation, produites à des époques plus récentes, comme on en a plus d'un exemple, précisément dans la classe des monumens votifs, des *Anathêmata*, pour lesquels ce style hiératique avait dû devenir une condition rigoureuse? La forme des lettres de l'inscription gravée sur le pied de notre statue, semblerait venir à l'appui de cette dernière supposition; du moins, plusieurs de ces lettres, notamment le K et le Θ, semblent-elles formées d'après un modèle d'époque alexandrine. Toutefois, je serais disposé à embrasser l'opinion contraire, et je me fonderais, à cet égard, sur des considérations de plus d'une espèce que je n'ai pas en ce moment le loisir de développer. L'argument tiré d'une inscription, telle que la nôtre, inscription à-peu-près unique dans son genre, et consistant en deux mots seulement, où la lettre A est répétée six fois, est presque de nulle valeur dans une question purement paléographique; car les termes de comparaison manquent presque absolument. Il en est de même des élémens de la question d'art, quand il s'agit de mettre en parallèle les œuvres

(1) Voy. à ce sujet les observations de M. Brœndsted, dans ses *Recherches et Voyages dans la Grèce*, Part. II, p. 285-287.

(2) J'emploie ici à dessein cette expression, qui répond à celle dont se sert Pausanias, V, 25, 7, pour désigner l'*école attique*, ἐργαστηρίου τοῦ Ἀττικοῦ; et je rappelle à cette occasion l'inscription : ΠΡΩΤΥΤΟC ΤΕΧΝΗ ΕΡΓΑCΤΗΡΙΑΡΧΟΥ, qui se lit sur un marbre du musée de Turin, et que j'ai publiée, *Odysséïde*, p. 326, not. 1.

originales du style grec archaïque, qui sont encore si rares, avec les imitations ou les réminiscences de ce style, qui ne consistent qu'en quelques figures ou bas-reliefs de marbre, la plupart d'époque romaine, et qui ne fournissent aucun moyen de critique applicable à notre statue de bronze. Tout ce que je puis vous dire, après un assez long examen plusieurs fois répété, c'est que, s'il existe un monument qui se recommande comme une œuvre originale par la franchise du travail, exempte de recherche et de timidité, et par une exécution à-la-fois naïve et savante, c'est celui qui nous occupe.

Je crois donc, sauf l'avis des maîtres de la science et surtout le vôtre, mon illustre ami, que cette statue fut produite dans quelques-unes de ces écoles grecques, d'Argos, de Sicyone ou d'Égine, de la période antérieure à Phidias. Le dialecte de l'inscription qui est dorique ne permet pas d'y comprendre l'école attique; le style de la tête, qui n'a presque rien de conventionnel, et qui n'offre aucun des traits propres aux figures éginétiques, tendrait aussi à exclure cette école. Je pencherais donc pour celle de Sicyone, illustrée à cette époque par les travaux de Canachus, dans le nombre desquels vous savez mieux que personne, vous, qui avez soumis à un examen critique, les notions relatives aux deux statuaires du nom de Canachus (1); vous savez, dis-je, que Pline cite précisément des statues de *Pueri Keletizontes* (2), qui prouvent que cet artiste s'était exercé sur des sujets du genre de notre statue. Elle appartient, d'ailleurs, à cet âge de la statuaire grecque, si fécond en monumens votifs, par sa composition, qui tient encore de celle des anciens simulacres, en style hiératique, en même temps que, par son exécution, où l'imitation d'une nature choisie est rendue avec tout le mérite de la science, et tout le charme de la vérité, elle se rattache à la grande époque qui devait être remplie des chefs-d'œuvre et décorée du nom de Phidias; et, à tous ces titres, vous pense-

(1) *Ueber den Apollon des Kanachos*, dans le *Kunstblatt*, 1821, n. 16; voy. aussi Bœckh, *Corp. Inscr. gr.* I, 39.

(2) Plin. XXXIV, 8, 19.

rez sans doute comme moi, mon illustre ami, que c'est un des monumens les plus précieux que la science ait pu recouvrer.

Je suis, etc. RAOUL-ROCHETTE.

---

### *d.* LA NAISSANCE DE BACCHUS.

(*Monum. de l'Inst.* Pl. XLV A.)

Le monument que j'ai entrepris d'expliquer n'est pas inconnu aux lecteurs de nos Annales; il a déjà été signalé à leur attention, par une lettre de M. Em. Wolff (Bulletin, n° IV b. d'avril 1831), comme l'un des plus précieux ornemens de la collection de M. le général Nugent à Venise. M. Wolff pense, avec raison, que ce bas-relief de marbre a dû former la partie antérieure d'un sarcophage; le caractère de la composition et la manière dont le mythe y est représenté, confirment entièrement cette opinion.

Ce bas-relief a cela de très remarquable, qu'il offre, pour la première fois, *la réunion de la mort de Sémélé avec la naissance de Bacchus.* Ces deux fables y sont reproduites avec des circonstances qui méritent notre attention. La face du sarcophage est divisée en trois compartimens entre lesquels s'élèvent deux hermès drapés qui figurent les soutiens d'une arcade embrassant la scène du milieu; il n'y a point de cintre au-dessus des deux autres compartimens. Cette manière de décorer un sarcophage, accuse, avec certitude, l'époque de la décadence de l'art; et l'opinion de M. Wolff, qui reconnaît *un fort mauvais travail* dans ce bas-relief, démontre surabondamment quelle est l'époque à laquelle nous devons l'attribuer.

Dans la première scène, à droite du spectateur, nous voyons Sémélé drapée et voilée, la tête appuyée sur la main gauche, en signe de deuil ou de sommeil; au-dessous du lit sur lequel elle est couchée, on reconnaît deux vases, un lebes et une œnochoë. Quel peut être l'usage et la signification de ces vases? faut-il y voir simplement des ustensiles de ménage intérieur? rappellent-ils un festin, et, dans ce cas, le lit de Sémélé serait-il, à-la-fois, un lit funèbre et l'ornement nécessaire d'un triclinium,

comme sur la plupart des sarcophages et des peintures étrusques ? C'est ce qu'il nous est impossible de déterminer d'après le dessin que nous avons sous les yeux.

Derrière Sémélé, Jupiter apparaît la foudre à la main. Sémélé, entièrement tournée du côté du spectateur, paraît insensible à la présence du maître des dieux, soit qu'elle ne puisse résister à l'éclat de la lumière qui l'environne, soit que la mort l'ait déjà saisie, soit enfin que l'artiste ait voulu accuser par là plus clairement encore l'intention et le sens de sa composition, et en effet rien n'apparaît plus souvent sur les monumens funèbres que ces figures de femme enveloppées et endormies, Ariadne, Thétis, Antiope, Sémélé, ou toute autre, de quelque manière que les accessoires les désignent ; et quand ces figures se rencontrent sur des bas-reliefs, vous voyez derrière elles, un homme presque toujours barbu, et qui porte tour-à-tour les caractères d'Hypnos, de Morphée, de Bacchus, de Pélée ou de Jupiter. Un des monumens les plus célèbres dans ce genre, est la pierre gravée, publiée par Winckelmann, en tête de ses monumens inédits et sur laquelle une figure barbue et ailée se montre derrière une femme endormie. Les foudres, semés dans le champ de cette pierre, avaient déterminé l'illustre antiquaire à reconnaître le mythe de Jupiter et de Sémélé ; mais la présence des ailes parut depuis, au plus grand nombre des interprètes, démentir l'opinion du père de la science, et récemment encore, M. Raoul-Rochette a assigné le nom symbolique de *Thanatos* à cette figure armée de la foudre. Nous pensons, quant à nous, que le sarcophage du général Nugent doit donner une grande autorité à l'interprétation de Winckelmann, non que nous soyons d'un avis différent de M. Raoul-Rochette, sur le sens général des représentations dans lesquelles un vieillard ailé paraît prêt à saisir, ou saisit déjà une jeune femme : mais nous croyons que, dans l'habitude constante des anciens, ce sens funèbre était voilé et en quelque sorte mitigé, par une allusion à un mythe quelconque, que ce fut celui de Bacchus et d'Ariadne, de Pélée et de Thétis, de Borée et d'Orithyie ou comme sur notre bas-relief et la

cer dans les plaines du ciel. Mercure, il est vrai, semble au premier abord tourner ses regards vers Jupiter : mais n'oublions pas qu'une cariatide les divise, et que, dans ce genre de monumens, un tel accessoire établit une séparation absolue entre les diverses scènes d'un même bas-relief.

Nous trouverons un motif de plus à l'appui de notre opinion, dans l'examen de la troisième scène de notre sarcophage. Et en effet, on n'y voit pas Jupiter déjà délivré, mais bien Jupiter en proie aux douleurs de l'enfantement, et appelant à son secours, Ilithyie ou toute autre divinité libératrice. A ce propos, et avant d'entrer dans l'explication détaillée de cette troisième scène, je crois devoir faire connaître aux lecteurs des Annales, un monument récemment découvert par MM. Manzi et Campanari dans les fouilles de Vulci, et que M. E. Durand vient d'ajouter avec un grand nombre d'autres à sa magnifique collection. Nous voulons parler d'une de ces feuilles d'or bractéates repoussées au marteau et souvent retouchées par dessus à l'aide du burin, pareilles à la figure de Panticapée du cabinet du roi, illustrée par MM. Raoul-Rochette et Panofka. M. Durand a réuni un grand nombre de ces objets, découverts presque-tous dans le même tombeau. Quelques-uns sont montés en anneaux et remplacent la *sphragis* d'or ou de pierre dure, qui orne la plupart des bagues antiques. Parmi ces dernières, nous avons remarqué un éphèbe assis sur les genoux d'une jeune femme, et lui donnant un baiser sur la bouche, à la manière du jeune Bacchus, dans le vase publié par Millin (1). Sur une autre bague, on croit reconnaître un corbeau perché sur le couvercle du trépied fatidique, et portant dans le bec un objet difficile à déterminer (2); sur une troisième, le Soleil armé d'un bouclier, et traîné dans son char par quatre chevaux, précédé

(1) Peintures de vases, II, 189. Galer. myth. I, pl. LX, n. 233.

(2) Cet objet serait-il un vase rempli d'eau, et faudrait-il reconnaître ici le corbeau pourvoyeur d'Apollon dont parlent Hygin, Poetic. Astron. II, 40, Eratosthène, Cataster. XLI, et d'autres auteurs?

de Phosphorus, s'élance de l'Océan, représenté sous la figure d'un fleuve. D'autres feuilles d'or ont servi à la décoration d'un collier; deux sujets répétés plusieurs fois et alternant entre eux, forment cette décoration. Sur la première et la plus grande feuille, on voit un homme imberbe, enlevant une jeune femme qui témoigne par le mouvement de ses bras, sa terreur et son désespoir. Un serpent se déroule aux pieds du ravisseur. Si l'absence de la barbe chez ce dernier personnage empêche de penser au Jupiter et à la Proserpine des mystères, il faudra bien reconnaître encore une fois le mythe si inconcevablement prodigué de Pélée et de Thétis. La seconde feuille d'or porte une figure de femme nue et ailée, les cheveux épars et dont une partie est ramenée en avant entre l'épaule et le bras gauche, portant de la main droite pendante un poisson de l'espèce du thon ou de la pélamide.

Enfin, au milieu de ces divers objets, on distingue deux plaques rondes de deux pouces de diamètre, convexes, et qui forment comme deux moitiés de bulles. Ces plaques, répétées chacune deux fois, sont munies à la partie supérieure d'une large belière, et portent d'un seul côté seulement, de petits trous espacés deux à deux, et dans lesquels il semble qu'on ait dû passer des fils pour coudre ces plaques à un vêtement (1). L'une de ces plaques, dont le sujet me semble difficile à déterminer, représente trois personnages réunis autour d'une grande hydrie de forme élégante. De chaque côté, est assis un éphèbe vêtu d'un simple himatium; celui de gauche porte la main sur l'orifice de l'hydrie, et paraît en tirer un objet à peine perceptible à l'œil. Entre les deux éphèbes, est une femme debout appuyant sa main gauche sur l'épaule de celui dont la main est suspendue au-dessus du vase. Enfin, en pendant à cette première plaque, et dans une dimension exactement semblable, nous trouvons une représentation des plus neuves et des plus curieuses de la naissance de Bacchus. Jupiter assis

(1) Cf. R. Rochette, Journal des Savans, janv. 1832. Notice sur quelques objets en or trouvés dans un tombeau de Kertsch en Crimée, p. 3.

et barbu, les cuisses comme sur la pierre de Saint-Pétersbourg, enveloppées dans son manteau, dont le bord est relevé sur l'épaule gauche, est en proie aux douleurs de l'enfantement. Sa physionomie est contractée : de sa main droite il serre fortement son genou; la gauche retombe sans force le long du corps; l'enfant Bacchus, comme sur la patère Borgia, est à moitié sorti de la cuisse droite de Jupiter; l'*obstetrix* divine le tire par les deux bras, et le mouvement de la tête renversée du jeune dieu, rappelle l'expression dont Nonnus s'est servi en décrivant la naissance de Bacchus,

Τὸν μὲν ὑπερκύψαντα θεηγενέος τοκετοῖο (1).

Mais ce qui me paraît tout-à-fait digne d'attention, c'est le personnage divin qui remplit auprès de Jupiter le rôle d'Ilithyie. Ce personnage n'est autre qu'Athéné elle-même bien reconnaissable à l'égide qui décore sa poitrine. Athéné ici porte des ailes, circonstance plus rare encore, je pense, chez elle que chez Ilithyie. Elle est vêtue par-dessous l'égide de deux tuniques, l'une longue et talaire, l'autre ne descendant que jusqu'aux genoux. La broderie rajoutée au burin sur l'une et l'autre tunique, aussi bien que les ornemens obtenus de la même manière qui décorent l'égide, et qui semblent des étoiles, diffèrent sur les deux exemplaires de la naissance de Bacchus. Au pied de cette curieuse Minerve, de cette Athéné-Niké, d'une forme et d'un ministère si nouveau, est un rameau qui sort de terre, et rappelle le nom de Thalna donné sur les miroirs étrusques à l'une des obstétrices de Jupiter. Enfin, pour compléter la description de cette figure, une flamme s'élance en serpentant du crâne de Minerve, et remplace le lophos, qui, dans les représentations plus vulgaires, décore le casque de la déesse.

Nous ne pousserons pas plus loin l'examen d'un monument qui a besoin pour être apprécié, d'être reproduit fidèlement

(1) Dionysiac. IX, 11.

par le dessin, et qui, d'ailleurs, excitera naturellement l'attention de tous les archéologues. Outre l'avant-goût que nous avons voulu en donner aux lecteurs des Annales, il nous a paru utile de le rapprocher de la troisième et dernière scène du sarcophage Nugent, avec lequel il offre tant d'analogie. Dans cette scène, Jupiter assis sur son trône, la main gauche appuyée sur son sceptre, la droite posée sur le bras du trône, présente sa cuisse droite découverte à une figure de femme drapée qui, à la différence de la Minerve de la plaque d'or, n'offre aucun autre attribut distinctif que des ailes. M. Gerhard a déjà émis l'opinion qu'on devait reconnaître dans cette figure Ilithyie elle-même, bien que ce savant convient n'avoir jamais rencontré d'Ilithyie avec des ailes. Je ne pense pas toutefois que, dans l'absence d'autres attributs, on puisse donner un autre nom à cette figure, à moins qu'on n'y reconnaisse la Moera, *Muran*, de la patère Borgia (1). Un accessoire curieux de notre bas-relief est aussi le vase placé aux pieds de Jupiter, et qui ne peut guère avoir d'autre destination que celle de contenir l'eau nécessaire aux opérations de l'accouchement. Dans Lucien, Mercure quitte Neptune pour aller chercher l'eau qu'il faut pour une accouchée (2); ce vase servirait peut-être à réfuter l'opinion improbable que Visconti (3) a émise relativement à l'ustensile placé derrière la Parque sur la patère Borgia, et qu'il a désignée comme un berceau tout préparé pour l'enfant. Ce prétendu berceau, avec sa forme haute et creuse, n'est sans doute qu'un vase analogue à celui qui décore notre sarcophage. Enfin, une circonstance sur laquelle il importe d'insister, c'est le voile qui couvre la tête de Jupiter, et le rapproche de Saturne, de Sérapis et de Pluton. C'est ainsi que la composition générale, commencée avec une intention funèbre, conserve jusqu'au bout le même caractère.

(1) Cf. Visconti, Mus. Pio Clem. Rom. IV. B. I.

(2) Dial. Deor. IX. Ἄπειμι δ' σὺν ὕδωρ αὐτῷ πρὸς τὸ τραῦμα οἴσων καὶ τἄλλα ποιήσων, ὅσ' ἂν νομίζεται, ὥσπερ λεχοῖ.

(3) L. cit.

En parlant des allusions funéraires propres aux sarcophages, nous ne prétendons pas en induire que ces allusions se rapportent directement aux circonstances de la vie et de la mort des personnages auxquels les sarcophages ont servi de sépulture. On sait, en effet, que la plupart de ces monumens étaient fabriqués d'avance, qu'on en trouvait de véritables magasins, et que par conséquent, les évènemens particuliers n'auraient pu être prévus dans les sujets représentés. On a remarqué, il est vrai, que sur un grand nombre de sarcophages, les têtes des personnages principaux étaient restées brutes, et l'on en a conclu avec raison, que l'usage des acheteurs était d'approprier ces têtes à la ressemblance des morts qu'on déposait dans le sarcophage. Mais cette observation ne sert qu'à prouver avec plus d'évidence encore combien était générale l'intention des scènes mythologiques qu'on rencontre sur ces monumens. Je ne dis pas qu'on n'ait préféré dans l'occasion un sarcophage avec l'histoire d'Hippolyte ou d'Actéon pour enfermer les restes d'un chasseur, ou qu'un poète n'a pas dû être enseveli de préférence dans un tombeau décoré de la représentation des Muses : seulement il ne faut pas en conclure que tous les morts enterrés dans les sarcophages d'Hippolyte aient été passionnés pour la chasse pendant leur vie, ni que tous les sarcophages des Muses désignent la sépulture d'autant de poètes. Ainsi, ce serait une conjecture tout-à-fait gratuite, que celle qui chercherait dans notre sarcophage de Sémélé, le tombeau d'une jeune femme morte en couches, et à laquelle son enfant aurait survécu. L'âme qui se sépare du corps, Mercure Psychopompe qui l'enlève, Jupiter-Sérapis qui la conserve dans ses limbes, jusqu'à ce qu'elle en sorte pour animer un nouveau corps, voilà des idées analogues à celles dont les sarcophages de Psyché, de Prométhée, de Bacchus chez Icarius, etc., portent la trace; idées, qui par conséquent doivent être admises, dans notre interprétation, avec tous les caractères de la vraisemblance.

Ch. Lenormant.

# II. PEINTURE.

## a. MONOMACHIE D'ACHILLE ET D'HECTOR. (*)

(*Monum. de l'Inst.* Pl. XXXV et XXXVI.)

Une amphore provenant des fouilles de Vulci, et publiée Pl. XXXV et XXXVI des monumens de l'Institut, ne représente pas, il faut en convenir, les adieux d'Achille et de Phœnix, ni ceux d'Hector et de Priam, comme celui à qui nous en devons la publication, le supposait dans les Annales (vol. III, p. 380); mais, comme M. le duc de Luynes montre, dans le volume suivant (p. 84), le terme d'une monomachie pareille à celle d'Hector et d'Ajax, mentionnée dans l'Iliade (l. VII. v. 273-82). Quelque heureuse que soit cette découverte, on ne peut cependant accorder ce qu'ajoute ce dernier archéologue, savoir : que le nom *Phœnix* est faux, et que la monomachie de l'Iliade est l'objet même de ces peintures. Le seul exemple qu'on a pu citer d'une erreur sur un vase où un faux nom s'est glissé parmi d'autres qui désignent exactement le sujet, c'est-à-dire le nom d'*Hector* près du corps d'Antiloque, autour duquel Achille combat avec Memnon (1), diffère, sous plus d'un rapport, du cas qui nous occupe. De même, on ne peut pas alléguer ici la circonstance que deux noms soient confondus relativement à leur place près des deux figures qu'ils désignent, ou qu'un sujet tel que Hermès, Eurydice et Orphée, se trouve faussement interprété par une inscription différente. Les deux vieillards qui emmènent les combattans ne peuvent, d'aucune façon, représenter les hérauts Idæus et Thalthybius. Ce qui s'oppose formellement à une telle conjec-

(*) *Traduit de l'allemand.*

(1) Millingen, *Anc. uned. mon.*, p. 11.

ture, ce sont leurs vêtemens, les bâtons qu'ils ne portent point comme messagers de Zeus et des hommes (v. 274), mais pour leur servir d'appui et, en dernier lieu, l'action. Les hérauts interposaient leurs bâtons entre les combattans, obéissant aux ordres des Troyens et des Achéens (v. 277); mais il n'existait aucune relation entre eux et les combattans. On ne peut cependant méconnaître le sentiment d'affection et d'inquiétude dans l'air de ces vieillards qui emmènent les héros du champ de bataille; ce sentiment remplace la conduite joyeuse par laquelle, d'après Homère, les Troyens honorent Hector, en l'accompagnant dans la ville, les Achéens, Ajax, en le suivant chez Agamemnon. Le soin fidèle pour son élève, reproduit par notre peintre, avec tant de naïveté et de sentiment, convient parfaitement à Phœnix avec le caractère duquel l'extérieur de notre personnage se trouve dans un accord parfait. Quel autre pourrait être cet ami paternel, si ce n'est Phœnix? puisque personne n'est connu dans la tradition troyenne, qui donnât une pareille direction aux affaires (1). On ne connaît notamment aucun tuteur d'Ajax; d'ailleurs, quand même notre peintre aurait connu, suivant la généalogie attique, Pélée et Télamon comme deux frères, il aurait été toujours impossible que Phœnix élevât à-la-fois le fils de Télamon à Salamine et le fils de Pélée à Phthia. Parmi les personnes qui entourent Hector, il n'est pas non plus question d'un Phœnix; mais il était permis à l'artiste de supposer un tel personnage pour le mettre en parallèle avec celui d'Achille. Car dès que la tradition en fit une nécessité ou que la composition l'expliqua d'elle-même, le vieux pédagogue pouvait paraître à côté de chaque héros. Il est probable cependant que celui des deux vieillards qui est anonyme, ne portait pas même sur le morceau de l'amphore qui manque, son inscription. Ainsi, grâce à Phœnix, que

(1) Les personnages cités par Ptolémée Hephæstion (l. I) comme moniteurs (μνήμονες) d'Achille, de Patrocle, d'Hector, de Protésilas et d'Antiloque sont tirés d'ouvrages postérieurs.

nous garantit, et la situation des personnages, et le nom grec qu'il porte, la présence d'Achille devient certaine, et le trompette maure sur le bouclier qui désigne le vainqueur des Ethiopiens, épithète qui distingue Achille de tous les autres héros grecs (1), d'une manière très positive, ne sert qu'à confirmer cette opinion. L'anachronisme, dans l'emploi de cette désignation, n'est pas plus fort que celui d'après lequel Ulysse est déjà appelé dans l'Iliade πτολίπορθος quoiqu'il ne gagne ce titre que dans la petite Iliade et dans l'*Iliou persis;* il en est de même de l'épithète τλήμων. Des exemples plus hardis d'une prolepse artistique, ainsi que d'une confusion des évènemens postérieurs et antérieurs, ne sont pas rares dans l'antiquité (2). La trompette, comme signe d'attaque, anime et renforce l'impression que produit la vue d'une armée de barbares noirs.

Comme nous ne connaissons aucune monomachie d'Achille avec un autre de ses ennemis, et, comme relativement à ce fait, le vase peint de Vulci est notre première et unique source, il n'est guère permis de douter de la justesse du nom d'*Hector* (3). Qu'est-ce qui nous empêche de supposer, à l'instar de la monomachie d'Hector èt d'Ajax, que M. le duc de Luynes a cru retrouver sur notre vase, une monomachie

(1) D'après Pausanias, Polygnote avait placé un jeune Maure à côté de Memnon pour rendre ce héros plus reconnaissable comme roi des Ethiopiens.

(2) Philostr. *Imag.*, p. 247, 309, 464, 623 : Millingen, *Anc. unod. mon.* I 17, p. 48.

(3) Je considère comme d'une haute importance l'observation de M. Panofka (*Annales* IV, p. 376) : « Le système de corriger les monumens anciens, « toutes les fois que notre propre érudition se trouve en défaut, est le plus « funeste et le plus condamnable que je connaisse. » Pour se convaincre jusqu'à quel point la proposition de changer le mot ΑΦΡΟΔΙΤΕ à côté de Posidon, en celui d'ΑΜΦΙΤΡΙΤΕ, proposition qui donna lieu à cette remarque, était gratuite, on n'a qu'à consulter la fable dans Ang. Mai, *Mythogr.* I, n. 94, d'après laquelle Eryx est signalé comme fruit de l'union de Posidon et d'Aphrodite. L'Aphrodite d'Eryx pouvait, par conséquent, très bien conduire les chevaux de Posidon, ainsi que l'Aphrodite d'autres endroits qui réunissaient le culte de ces deux divinités.

d'Hector et d'Achille, terminée d'une manière à-peu-près analogue? surtout lorsque nous réfléchissons que la poésie postérieure traitait Ajax comme un second Achille et transportait beaucoup de détails de la vie du premier à celle du second (1). Ce ne serait donc qu'une autre forme de cette imitation, si une action d'Ajax, célébrée par l'Iliade, a été rapportée dans les histoires qui la précèdent, au personnage d'Achille.

Les *Cypria* homériques, avaient emprunté ou répété de l'Iliade, plusieurs détails qui, en ce que les histoires de cet ouvrage se rapportent à un temps antérieur à celui de l'Iliade, devaient nécessairement tromper, par la raison qu'ils paraissaient avoir servi de type aux faits qui étaient antérieurs, par l'invention poétique.

Ce poème, pour lequel une autre découverte de Vulci, la cylix de Sosias, offre un beau supplément d'un tableau de Patrocle pansé par Achille, poème auquel est emprunté la mort de Troïlus, sur deux autres vases de Vulci et sur un autre, Thersite et Palamède jouant aux dés; ce poème, dis-je, contenait, vers la fin, une série de scènes dans laquelle le beau sujet de notre amphore trouve une place toute naturelle. Il est, d'ailleurs, facile de reconnaître que l'invention de ce sujet n'appartient ni à la poésie lyrique, ni à celle du drame, mais à un poème épique. Hector triomphe de Protésilas, après, Achille reste vainqueur de Cycnus. Sur ce fait, suit un armistice pour enterrer les morts; l'ambassade des Grecs part pour Troie, avec la proposition de rendre Hélène, de bonne grâce; la proposition étant rejetée, on donne l'assaut aux murs et on enlève les villes qui entourent Ilium. Il est probable qu'immédiatement avant l'armistice comme dans l'Iliade, on fit l'essai de terminer la bataille par une monomachie. Mais, comme ici les évènemens s'accumulent, et que le récit était sans doute plus serré, on conçoit qu'une circonstance comme celle de notre vase, pouvait facilement être omise, parce qu'elle ne

(1) Ce dont j'ai rassemblé beaucoup de détails dans ma dissertation sur l'*Ajas des Sophocles*, S. 5-7.

regardait pas particulièrement la marche progressive des faits historiques dont le grammairien Proclus se souciait seul dans son bref extrait. Ajax et Hector se séparent volontairement; leur parti les accompagne comme triomphateurs. Notre peintre, au contraire, figure Achille éloigné, malgré lui, du champ de bataille, quoique la monomachie se trouve déjà interrompue; Hector ne révèle pas des sentimens moins hostiles; Achille jette encore un regard plein d'animosité sur son adversaire. Nous reconnaissons dans cette particularité, le motif d'une heureuse invention destinée à faire valoir le courage du féroce Achille, le poète, ayant tiré partie de la circonstance particulière à ce héros, que son pédagogue accompagna dans la guerre d'Ilium. Si nous reconnaissons dans notre peinture, une imitation du sujet que nous retracent les vers de l'Iliade, nous sommes aussi obligé d'observer que l'échange du baudrier et de l'épée, au moment où cesse le duel, ne doit nullement être considéré comme quelque chose d'arbitraire ou d'isolée. Quiconque ôtait son baudrier se déclarait tout aussi bien désarmé que celui qui rendait son épée : armes que, d'après Homère (v. 273), les combattans étaient déjà sur le point de saisir, après avoir échangé des coups de lance. Ainsi, cette donation mutuelle nous représente un usage commun, un symbole, et, en même temps, un signe qu'on ne continuera pas le combat sanglant. De cette facon, j'espère, on sera à même de mettre d'accord, dans cette remarquable peinture, la conception artistique avec les lois de l'archéologie, qui, de nos jours, ne peut guère se passer de la première, mais se trouve quelquefois en état de servir l'intelligence de l'art, par des renseignemens et des expériences tirés du domaine de l'érudition et de la critique.

Le lézard, se trouvant également sur les casques de nos deux guerriers, les étoiles qui font l'ornement des deux cuirasses et tout le reste de l'armure étant semblables, il devient impossible d'accorder une valeur particulière au lézard pour un seul des deux personnages. Ce symbole pourrait tout au plus paraître significatif à l'égard du casque. Le guerrier se voue

à la mort; le lézard peut faire allusion à l'enfer, parce que ce reptile se cache entre les pierres dans les ténèbres; de là vient la fable mentionnée par Apollodore (l. I, c. 5) et par Antoninus Libéralis (c. XXIV), que Déméter jeta une grosse pierre à Ascalabos qui, dans l'enfer, avait excité sa colère; c'est pourquoi nous ne contestons nullement la probabilité de l'hypothèse que la plante σαύρη servait, à cause de son nom, de couronne à Hadès, comme Nicander observe dans les *Georgica* chez Athénée. M. Gerhard a déjà justifié dans la note 314 de son *Rapporto sopra i vasi volcenti*, qu'Achille n'a pas besoin de paraître imberbe (1). D'après le style de notre vase, une figure imberbe ne conviendrait guère dans une scène pareille et aurait eu pour suite inévitable, qu'Hector eût dû se présenter aussi sans barbe, à moins de rompre la similitude parfaite que le peintre à cherché de produire par l'image des deux héros. L'étymologie d'Eustathe d'αἰάζειν pour ἄζειν est sans aucun fondement; à la place d'ἄζειν αὐλόν, σάλπιγγα, on se sert du mot φυσᾶν; mais, sans cela, on ne peut jamais confondre la trompette *droite* de notre Ethiopien, avec la trompette *courbée* inventée par Osiris, et spécialement égyptienne. Au surplus, j'ignore si les Égyptiens, par lesquels M. le duc de Luynes justifie la couleur du trompette, à l'aide de l'instrument inventé par Osiris, ont jamais été représentés comme Maures.

F. G. Welcker.

---

## *b*. LA MORT D'ACHILLE. (*)

(*Monum. de l'Instit.* Pl. LI.)

J'avais observé, dans la critique de l'Achilléide de M. Raoul-

(1) Le beau Memnon lui-même (*Odyss.* XI, v. 521) est barbu chez Polygnote (Paus. X, 31, Philostr. *Imag.* I, 7) et sur le vase dans Millingen (*Anc. uned. mon.* 4) comme dans la même peinture aussi Antiloque et comme Hyacinthe sur le trône de Bathyclès. (Paus. III, 19.)

(*) *Traduit de l'allemand.*

Rochette (1), qu'un monument représentant la mort d'Achille, ne paraissait pas avoir été découvert encore jusqu'à ce jour, et voilà que surgissent tout-à-coup des tombeaux étrusques de Vulci, deux vases ornés du sujet en question (2), et tous deux avec des noms écrits à côté des figures. Le premier de ces monumens se trouve dans la collection du prince de Canino (3). Au milieu de la composition se voit Ajax recevant le corps nu d'Achille, tandis que, d'une part, Ménélas combat Pâris, et, de l'autre, Néoptolème en est encore aux mains avec Énée. Le second vase gravé, Pl. LI, et dont lord Pembroke est le possesseur, représente le même sujet d'une manière toute différente. Le dessin fait le tour du corps de ce vase à deux anses. La scène commence de la gauche à la droite, par une figure de femme (4) qui se tient debout, les pieds serrés

(1) *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*, Jahrgang, 1829, n. 39.

(2) L'Institut a publié à la même époque, les empreintes de cinq pierres gravées qui représentent toutes, Achille blessé; voyez les centuries des empreintes faites par M. Cades, Cent. I, 87-91.

Ed. G.

(3) *Museum étrusque*, n. 544.

(4) Le dessin de ce monument nous a été envoyé disposé de la manière dont M. Hirt en fait la description. Mais si nous réfléchissons que la composition suit le tour du vase, et que, par conséquent, l'intelligence de l'ensemble et des détails, doit plutôt ressortir de l'examen sévère des figures et de leur rapport mutuel, que d'une division arbitraire adoptée par le dessinateur à cause d'une anse ou d'une autre partie accidentelle du vase, il s'ensuit naturellement que la division proposée, sur notre gravure, pl. LI, est la plus vraie et la plus conforme aux dispositions des groupes anciens. Ce n'est que de cette façon que la composition obtient de l'unité et du mérite. On y distingue un groupe de figures parmi lesquelles le corps d'Achille attire comme point central toute notre attention; tout près de lui, combattent avec acharnement, Ajax et Pâris, tandis que Glaucus entraîne le corps du héros vers les Troyens. On voit encore du côté des Grecs, la figure de Minerve comme témoin du combat; elle est contrebalancée de l'autre côté par Énée, avec un de ses compagnons. Ce groupe central, le plus riche en figures et le plus animé quant à l'action, demande deux pendans, pour mieux ressortir dans tout son éclat. Aussi l'artiste a-t-il joint, d'une part, un groupe composé de deux guerriers, savoir, Échippus et Léodocus, et de l'autre, une scène qui, tout en nous retraçant les effets funestes de la guerre, respire

l'un contre l'autre; elle est vêtue d'une tunique étroite et sans plis; elle porte une ceinture au-dessus des hanches, et tient une lance dans la main droite. Sa chevelure épaisse est retenue par un bandeau; de son dos descend une peau *(ægis)*, des bords de laquelle s'élancent six grands serpens dans des mouvemens féroces, trois de chaque côté. Cette figure, représentée encore d'après la manière égyptienne, paraît être Minerve; son nom, cependant, ne s'y trouve pas (1). Devant la déesse, un guerrier, avec un casque dont la visière est abaissée, armé d'un bouclier, d'une cuirasse et de cnémides, combat avec sa lance. L'inscription ΑΙΑΣ nous indique le fils de Télamon. Aux pieds d'*Ajax* gît, dans la poussière, un corps étendu avec le nom d'ΑΨΙLLΕVΣ *Achille*. Le héros a encore son casque, sa cuirasse et ses cnémides; une flèche a percé le tendon de la jambe gauche. Un autre guerrier, nommé CLVϘΟΣ *Glaucus*, a déjà passé une corde autour de la cheville du pied pour tirer, à ce qu'il paraît, le corps d'*Achille* du côté de l'ennemi. *Ajax* combat donc ici pour défendre son ami tué, afin qu'il échappe au déshonneur de tomber entre les mains de ses ennemis. Il combat à lui seul contre cinq, et, assisté seulement de sa déesse protectrice. Le passage classique chez Homère, (*Iliade, III, v.* 439) mérite d'être consulté à cet égard. Pâris, qui s'était soustrait au combat avec Ménélas, et qui, par cette

cependant un caractère plus paisible, c'est celle qui nous montre Sthénélus pansant la blessure de Diomède. Si l'on n'entend pas la composition de cette manière, elle perd beaucoup de sa valeur, et les groupes paraissent tous isolés, et sans produire un bel ensemble. Quoique sur le vase, les deux groupes, chacun composé de deux figures, forment le revers du groupe à quatre figures et quoique la Minerve en face d'Énée occupe la place des anses, je suis cependant convaincu que la composition primitive, peut être exécutée en relief, était celle que nous indiquons, et que sur notre vase, le peintre en a donné une copie sacrifiant la beauté de l'original aux petites dimensions du monument sur lequel il travaillait. Au reste, pour confirmer encore davantage la justesse de ma manière de disposer la composition, je demanderais par quel motif, la place des deux Grecs Sthénélus et Diomède, du côté des Troyens, pourrait-elle se justifier? TH. P.

(1) Comparez l'ADDITION à la fin de cet article.

raison, s'exposa aux reproches d'Hélène, chercha à s'excuser, en disant que « Ménélas avait combattu contre lui avec le se-« cours de Minerve; en revanche, il pourrait le vaincre aussi « à son tour, puisqu'il ne manquait non plus de dieux protec-« teurs. »

Les cinq Troyens en face d'*Ajax* sont, outre *Glaucus*, ΠΑΡΙΣ, ΑΙΝΕΑΣ avec un compagnon inconnu, peut-être *Agénor*, puis, un autre fils de Priam, nommé ΛΕΟΔΟϘΟΣ, et encore un autre, portant le nom d'ΕΧΙΠΠΟΣ, nom dont aucun auteur ne fait mention. Parmi ces cinq antagonistes d'Ajax, *Léodocus* est déjà blessé, un morceau de la lance reste encore dans sa gorge, d'où découle le sang par terre; le malheureux héros tombe dans la poussière, la lance et le bouclier baissés. Un autre antagoniste, *Glaucus*, occupé à tirer à lui le corps d'Achille, vient d'être frappé au flanc par un coup de lance. Le troisième, *Pâris*, se retirant du combat, décoche, en se détournant, une flèche qu'on voit frapper le bouclier d'Ajax. *Énée*, avec son *compagnon*, et, plus loin, *Échippus*, combattent encore avec la lance, contre Ajax. Derrière le groupe de ces combattans, se trouvent deux autres guerriers qui s'annoncent comme Grecs par leurs noms : ΣΘΕΝΕΛΟΣ et ΔΙΟΜΕΔΕΣ. *Diomède*, armé de pied en cap, se fait panser l'index de la main droite, par son ami *Sthénélus*.

On voit que ces deux amis ont pris part au tumulte du combat, dans lequel *Diomède*, rencontrant *Glaucus*, et respectant en sa personne les droits de l'hospitalité, s'abstint de toute hostilité, et échangea avec lui de nouveaux gages d'amitié. Mais le sort ne ménagea point *Glaucus*, puisque *Ajax* lui porta un coup mortel; et *Diomède*, à son tour, fut blessé, par un autre, légèrement, il est vrai, mais cependant assez pour être mis hors de combat. *Sthénélus* a déposé son bouclier et son casque, pour mettre plus de soin à l'opération de chirurgie qui l'occupe. C'est ainsi qu'Achille panse au bras son ami Patrocle, sur la belle coupe de Sosias, dans le Musée de Berlin. (1)

(1) *Monum. de l'Inst.* Pl. XXV.

Tel est le sujet principal de notre peinture de vase. Une autre représentation décore le col du même monument, savoir : deux éphèbes à cheval, l'un en face de l'autre et séparés par un ornement qui ressemble à une plante. Au-dessus de chaque cavalier, vole rapidement un oiseau ; ces oiseaux expriment, d'une manière symbolique, la course des jeunes gens ; les deux coqs du revers indiquent que le vase était destiné à être donné en prix à celui qui remportait la victoire dans la course équestre.

Après la description du vase, il reste à examiner quel est le mythe que notre peintre a suivi dans son tableau de la mort d'Achille. Il n'est pas facile de répondre à cette question.

Dictys (l. IV, c. 10-13) raconte cet évènement avec les plus grands détails. Achille, amoureux de Polyxène, fille de Priam, se laissa séduire, durant l'armistice que la fête de l'Apollon Thymbréen avait amené, de se rendre dans le bois sacré du dieu, près de la ville de Troie, devant la porte, comme dit Darès de Phrygie (c. 34), pour se concerter avec la belle princesse, relativement au mariage et aux arrangemens qu'il nécessitait. Il trouva là, dans le sanctuaire, Pâris et Déïphobe qui devaient conclure avec Achille cette négociation. Déïphobe alla amicalement au devant du fils de Thétis, l'embrassa d'une manière affectueuse, et le serra avec tant de force dans ses bras, que Pâris gagna le temps nécessaire pour passer son glaive à travers le corps d'Achille. Mais, comme le héros, par cette entrevue clandestine avec les ennemis, s'était rendu suspect aux Grecs, Ajax et d'autres guerriers, avaient suivi ses pas dans le bois sacré, pour lui en demander compte à son retour. En attendant, l'astucieux Ulysse avait épié la retraite des deux assassins dans la ville de Troie. Ajax pénétra alors, avec ses compagnons, dans le bois sacré, où ils trouvèrent Achille encore respirant et ayant encore assez de force pour leur dire, comment il était tombé dans le piège et par qui il avait reçu le coup mortel.

Tandis qu'Ajax s'occupait de charger le mourant sur ses épaules, et de l'emporter au camp, les Troyens, en bon

nombre, firent une sortie de la ville, pour assaillir les Grecs. Dans un combat à outrance, les Grecs finirent par remporter la victoire. Après avoir porté le corps d'Achille dans leur camp, ils l'honorèrent de funérailles magnifiques.

Si nous comparons ce récit de Dictys, avec notre dessin de vase, nous voyons clairement que notre artiste n'a pas suivi la tradition conservée par cet auteur. Ici manquent tous les indices d'un bois, d'un autel ou sanctuaire d'un dieu; puis Achille est entièrement armé. Mais, en quoi notre sujet s'écarte le plus du récit, c'est dans le genre de mort du héros. Ici il est percé d'une flèche au-dessus du tendon, la seule place où Achille était vulnérable. D'après Dictys c'était le glaive qui frappa le héros à mort.

Darès de Phrygie (c. 34) ne s'accorde pas non plus avec notre peinture, et, parmi les autres temoignages mythologiques (1), nous nous contenterons de mentionner ceux qui représentent Achille blessé au talon, d'une flèche, soit par Pâris, avec le secours d'Apollon, soit par Apollon lui-même sous la forme de Pâris.

Homère (*Iliade*, XXII, v. 359) aussi, fait prédire à Achille, par Hector mourant, qu'il n'échappera pas à un sort pareil au sien, grâce à Pâris et à Apollon. Dans un autre passage (*Odyss.*, XXIV, v. 37-42), le poète fait seulement allusion au grand combat que les Grecs devaient soutenir pour sauver le corps d'Achille.

Quintus de Smyrne nous fournit quelques détails sur ce fait de l'histoire mythique. D'après lui, il n'y a de trahison nulle part, mais un combat en règle. Apollon lui-même se présente comme adversaire et s'oppose à la fureur d'Achille (*Paralip.* III, v. 37); il le blesse au tendon, d'une flèche (v. 62); mais Achille, retirant la flèche, poursuit néanmoins le combat, jusqu'à ce que, épuisé par la perte de son sang, il tombe et expire (v. 176). C'est alors que commence le combat autour du corps du héros; Ajax se présente comme adversaire de

(1) Hygin. *Fab.* 107, cum notis Muncker.

Pâris, d'Énée, d'Agénor et de Glaucus (v. 213-25); Glaucus est tué (v. 277); Énée, légèrement blessé, et Pâris frappé par une pierre, se retirent. Il s'ensuivit une fuite complète des Troyens, à la faveur de laquelle le corps d'Achille fut rapporté et honoré de magnifiques funérailles.

Le groupe principal de notre peinture, répond évidemment au récit de Quintus; on y voit *Achille* percé au tendon, par une flèche, étendu dans la poussière. *Ajax* défend le corps du héros, en frappant dans le flanc, *Glaucus*, qui voulait tirer à lui le corps, au moyen d'une corde. On voit *Pâris*, au moment de sa retraite, décochant encore une flèche; *Énée* et *Agénor* persistent encore à combattre. Jusque-là le récit est très conforme à la peinture. Mais, sur notre vase, un autre guerrier, nommé *Échippus* (Troyen inconnu) combat avec la lance contre *Ajax*, tandis qu'un quatrième héros, nommé *Leodocus*, fils naturel de Priam, (Apollod., III. 12, 5) tombe à la gauche d'Énée, frappé par un javelot qui lui perce la gorge.

Ces deux derniers héros, ainsi que le groupe de *Sthénélus* et de *Diomède*, dont Quintus ne fait aucune mention, démontrent évidemment que notre peintre puisait encore à d'autres récits et, qu'en général, le combat autour du corps d'Achille était raconté de différentes manières.

Notre vase étant le premier de ceux découverts à Vulci dont nous ayons occasion de parler publiquement, nous demandons la permission au lecteur d'ajouter ici quelques autres observations :

1° A l'égard des noms ajoutés aux figures, il y a quelques formes de lettres qui surprennent au premier abord tel que le ψ à la place du χ; le *c* au lieu du γ, et le *q* au lieu du κ. Cependant les recherches paléographiques des derniers temps nous ont fait connaître d'autres inscriptions où des formes pareilles se rencontrent et qui ôtent, par conséquent, le mérite de la nouveauté aux monumens de Vulci. (1)

(1) Bœckh, *Staatshaushaltung*, II, S. 377, *Corp. inscrip.* I, p. 9. Gerhard, *Rapporto volcente*, p. 217.

2° Il y a quelques particularités qui nous frappent dans le dessin, et que nous ne nous souvenons pas avoir remarquées sur d'autres vases trouvés dans les tombeaux de la Grande-Grèce, de la Sicile ou de la Grèce proprement dite, savoir : les yeux ronds, je dirai presque animalesques, dans la plupart des figures; les nez dessinés d'une manière très prononcée dans les profils et en dernier lieu les cheveux qui, dans les têtes découvertes, descendent jusqu'aux épaules, comme ici, dans les figures de Minerve et de Sthénélus. Ce qui nous étonne bien moins, ce sont, dans d'autres figures, les cheveux qui, au-dessous du casque, descendent séparés en plusieurs tresses.

3° Les armures présentent aussi plusieurs détails étranges. Par exemple, les casques sont fermés des deux côtés du visage; quelquefois leurs cimiers s'élèvent tout droit. Remarquons aussi la draperie attachée aux cuirasses et qui entoure les cuisses, et au-dessous un vêtement sans plis, peut-être fait de cuir, pour préserver les parties génitales et le derrière. Les cnémides et les boucliers ont la forme ordinaire; les écussons, comme chez Diomède, l'aigle ou faucon, et chez Échippus, la partie antérieure d'un sanglier, sont neufs ici, il est vrai, mais non pas sans analogie.

Le dessin est négligé, il faut en convenir, dans plusieurs parties; mais il accuse néanmoins une certaine adresse de l'artiste auquel on le doit. Cette remarque s'attache surtout à la figure de Pâris et à celle de Léodocus qui tombe frappé à la gorge. Les guerriers qui combattent avec des lances ou des javelots, sont tous dessinés d'après une pose normale, ils sont vigoureux, et s'élancent presque au pas de course. Dans la figure de Minerve, le dessinateur paraît avoir copié une ancienne idole en bois.

## ADDITION SUR UNE PEINTURE DE VASE REPRÉSENTANT LE MYTHE DE GÉRYON. (*)

On ne peut douter que, sur le vase précédent, la figure d'une

(*) Cette peinture de vase dont M. Hirt reçut de moi le dessin dans le même

femme armée d'une lance et de l'égide, ne soit Minerve, si on la compare avec une autre peinture de vase encore inédite, où la même figure se rencontre avec la seule différence que l'égide suspendue sur le dos, est attachée, sur le devant, par des bandelettes qui se croisent sur la poitrine. Cette figure est caractérisée par le nom d'*Athéné*, ΑΘΕΝΑΙΕ, qu'elle porte.

Le vase dont nous parlons, représente le mythe rare d'*Hercule* HERAKLES, sous la protection de *Minerve* placée derrière lui, combattant le géant à trois corps, *Géryon* CΑΡVΦΟΝΕS, pour lui enlever ses bœufs si célèbres. Aux pieds d'Hercule gîsent déjà, frappés à mort, le *chien Orthrus* et le *pasteur Eurytion*, ΕVΡVΤΙΟΝ. Hercule combat seulement avec son arc, tandis que le triple Géryon, avec des ailes au dos, tombe avec sa lance, comme la foudre, sur son adversaire. Ce qui est d'un bel effet, c'est le troupeau de six bœufs, c'est-à-dire un *taureau tout blanc*, *à la tête de cinq génisses*.

Mais ce qui ajoute encore à l'intérêt de ce beau monument, c'est le sujet du revers qui, représentant un *quadrige* vu de face avec son *aurige*, désigne la destination du vase d'être donné en prix à un vainqueur dans les courses de chars. L'aurige porte un casque sur sa tête, semblable à celui des guerriers du vase de la mort d'Achille, sauf le cimier qui y manque. Les deux oiseaux, dans leur vol rapide, s'y retrouvent aussi, comme auprès des jeunes gens à cheval, de la peinture précitée.

### ENCORE UNE OBSERVATION.

Les savans ont soulevé déjà plusieurs fois la question de la découverte si étonnante d'une infinité de vases grecs, faite sur le sol étrusque, et de leur véritable origine. Et, en effet, on ne saurait trouver un argument décisif pour affirmer que des

temps que celui de la mort d'Achille, a déjà été mentionnée dans mon *Rapport sur les vases de Vulci* (note 368 et 675), et se trouve dans la collection de M. Feoli à Rome.

Ed. G.

vases pareils aient été introduits ou qu'ils aient été fabriqués sur place, dans l'Etrurie même. Si l'on examine ce qui les distingue des autres vases grecs, on est tenté de supposer une fabrication locale, dans les contrées mêmes où l'on en trouve un si grand nombre. Ces traits distinctifs nous paraissent, comme nous disions plus haut, se manifester dans le dessin des yeux ronds et animalesques, dans les nez très prononcés, et quant aux armures, dans les casques fermés et dans le vêtement qui tient aux cuirasses, et qui se trouve autour des cuisses.

D'un autre côté, on doit être frappé du nombre considérable de vases de prix pour chaque espèce de jeux athlétiques, vases qui nous renvoient à Athènes, où, comme tout le monde sait, le vainqueur recevait une pareille cruche remplie d'huile. (1)

On a observé aussi que, dans les noms et inscriptions des vases de Vulci, le dialecte ionien prédomine, ce qui nous renvoie également à Athènes.

Mais, des esprits ingénieux se sont refusés, avec beaucoup de raison, à croire que des vases de prix, en si grande quantité, fussent venus d'Athènes, dans une contrée si éloignée de l'Attique et nullement célèbre par ses vainqueurs athlétiques. Il n'y aurait qu'une hypothèse, à ce qu'il me semble, qui pourrait expliquer ce phénomène si étrange, savoir, qu'on suppose, dans cette contrée, un établissement véritablement attique, dont les habitans, fidèles aux usages religieux de leur métropole, y avaient transporté leurs jeux, leurs fêtes et leur profession de potier. Mais des colonies attiques en Etrurie, d'où seraient-elles venues?

Comme dans des cas aussi difficiles, il est quelquefois nécessaire de deviner : je n'hésite pas de proposer une conjecture qui m'appartient, relative aux colons attiques de *Thurium*. On sait que cette ville fut bâtie par les anciens habitans de Sybaris, avec l'assistance d'autres Grecs, surtout d'un

(1) Comp. ma dissertation sur un vase pareil, intitulée *die Brautschau* Berlin, 1825, p. 24.

nombre plus considérable d'Athéniens (Ol. 83, 3) (1). Ces derniers y florirent jusqu'à l'Ol. 91 où le malheur frappa les Athéniens, sous la conduite de Nicias, près de Syracuse. Cette hostilité se propagea jusqu'aux différens colons grecs à Thurium, dont trois cents, primitivement Athéniens, accusés d'avoir pris, à Syracuse, le parti de leurs compatriotes, furent exilés de la ville. L'orateur Lysias, qui, sous l'archonte Callias (Ol. 92), revint à Athènes, était du nombre. (2)

Mais, que sont devenus les trois cents autres chefs des familles exilées? L'histoire ne nous donne aucun renseignement à leur égard. L'opinion que ces proscrits s'étaient dirigés vers les côtes étrusques, n'est, il est vrai, qu'une hypothèse, mais une hypothèse qui répondrait au temps et au style dans lesquels ces vases ont été fabriqués, et, à l'idée que nous pouvons nous faire de l'école de Polygnote; enfin, une hypothèse qui résoudrait sans peine toutes les difficultés qui ont embarrassé jusqu'à présent.

Si des fêtes athlétiques, dans ces contrées de l'Etrurie, paraissaient étranges, je citerais, en faveur de mon assertion, les sujets des chambres sépulcrales de Tarquinies, dessinés par le baron de Stackelberg, et tous d'argument athlétique.

Mais, dès qu'on a recours à des hypothèses hardies, pourquoi faut-il seulement penser aux Athéniens de Thurium. A la même époque, deux autres villes plus voisines de l'Étrurie proprement dite, ont subi une pareille infortune. En l'an 331, a. u. c., Capoue, qui s'appelait encore Vulturnus et qui appartenait aux Étrusques, fut pris par les Samnites (3). Un sort semblable fut réservé, par les Campaniens, l'an 335, a. u. c., à la ville de Cumes, colonie grecque (4). Tite-Live ne parle pas d'émigration des anciens habitans des deux villes, mais ces

(1) Diodor. Sicul. XII, 9.
(2) Dionys. Halicarn. *de Lysiæ judicio*, in princ.
(3) Tit. Liv. IV, 37.
(4) *Idem*, IV, 44.

choses s'entendent d'elles-mêmes, dans des évènemens pareils. On sait, d'ailleurs, par la découverte d'anciens tombeaux, que l'usage des vases peints ne manquait ni à l'une, ni à l'autre de ces villes. Il existe même, à l'égard de la ville de Capoue, un témoignage ancien, d'après lequel les vétérans de Jules César ont trouvé, dans des tombeaux de cette ville, des vases très précieux de cette espèce, munis d'inscriptions grecques (1). Relativement à Cumes, j'ai déjà publié antérieurement, dans ces mêmes Annales (2), un vase trouvé dans cette localité, représentant l'enlèvement du Palladium. Les émigrés de l'une ou de l'autre de ces villes pouvaient, par conséquent, avoir apporté facilement la connaissance de cette poterie à l'Etrurie proprement dite.

Cependant notre première conjecture, concernant les Thuriens d'Athènes dans l'exil, mérite la préférence, en ce qu'elle explique plus naturellement tous les sujets qui retracent des usages et des cérémonies de la capitale de l'Attique.

Berlin, mars 1833.

L. Hirt.

---

## *c.* ŒNOCHOË A INSCRIPTIONS. (*)

(*Monum. de l'Inst.* Pl. XXXIX).

S'il est certain que l'inscription placée au col de l'œnochoë du Musée de Munich (publiée pl. XXXIX), tient lieu d'ornement par sa distribution régulière en forme de méandre, il faut cependant avouer aussi que les mots dont elle se compose, paraissent avoir des rapports entre eux, et être destinés à exprimer quelque pensée.

Le savant auteur du *Rapporto intorno i vasi Volcenti*, fait

(1) Suéton. *in J. Cæsare*, c. 81.
(2) Tom. II, p. 95.
(*) *Traduit de l'allemand.*

l'observation (1), que l'on ne doit pas chercher à l'anse, le commencement de l'inscription, puisqu'il se trouve déterminé par le signe devant le second ΚΑΛΟΣ. De cette manière, nous obtenons une inscription dont les élémens se présentent dans l'ordre suivant: ΚΑΛΟΣ ΝΙΚΟΛΑ ΔΟΡΟΘΕΟΣ ΚΑΛΟΣ ΚΑΜΟΙ ΔΟΚΕΙ ΝΑΙ ΧΑΤΕΡΟΣ ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ ΜΕΜΝΟΝ ΚΑΜΟΙ ΚΑΛΟΣ ΦΙΛΟΣ. En observant que l'espace entre les palmettes, étant douze fois rempli, reste une fois vide, on se convaincra aisément que l'inscription était donnée avec précision à l'artiste qui ne pouvait rien y changer, ni la prolonger, ni l'abréger. Mais ce qu'il y a de plus singulier, c'est que cet intervalle vide se trouve devant et non après la fin de l'inscription, et puis que ce n'est point l'anse qui ait servi de point de départ. Cependant en commençant par: ΚΑΛΟΣ ΦΙΛΟΣ, etc., ΦΙΛΟΣ deviendrait un nom propre, nom qu'on aurait probablement beaucoup de peine à justifier par des exemples ou par des analogies.

L'explication repose sur le mot ΧΑΤΕΡΟΣ: Ceci nous engage, pourvu que l'inscription provienne telle que nous la voyons, d'un Grec, de supposer ici, avec M. Gerhard (2), des paroles adressées à Nicolas et l'éloge de deux jeunes gens, Dorothéos et Memnon, ou ce qui est encore possible, de distinguer l'allocution : καλὸς Νικόλα [ς], Δωρόθεος καλός, κἀμοὶ δοκεῖ, ναί, et la réplique : χἄτερος, παῖς καλός, Μέμνων, κἀμοὶ καλὸς φίλος. L'omission du ς à la fin des mots, est si fréquente sur les vases de Vulci, que douze autres exemples s'en trouvent dans le Rapporto et dans le Musée étrusque, et un treizième sur un vase de la collection Campanari (3). La forme dorique Νικόλας, s'il ne faut pas entendre Νικόλαος, mérite d'être remarquée sur un vase de Vulci, même dans un nom propre. Un Spartiate de ce nom est mentionné chez Hérodote et Thucydide. Un Dorothéos καλός se trouve aussi parmi les

(1) P. 188, note 789.

(2) P. 80, 82.

(3) Brœnsted, A brief description, etc. N. 19. ΤΟΙΕΥ, Τοξεύς, aussi sur les monnaies ΤΑΡΑ, ΚΙΜΟΑΙ, etc. Mais souvent les noms sont encore plus incomplets.

éphèbes combattans du vase intéressant de M. Durand (1), et Memnon καλός se lit sur plusieurs du prince de Canino (2). La formule καλὸς ναί, ainsi que ναίχι κάρτα, qui se trouve sur d'autres de ces vases (3), est ici seulement liée avec κἄμοὶ δοκεῖ. D'après l'idée de M. Gerhard, Nicolaos figure dans cette inscription comme pædotribe, auquel l'éloge des deux autres, ses disciples, est adressé. Dans l'hypothèse, que le ἕτερος exprime une réponse, le καλός ne peut avoir rapport aux jeux gymnastiques, mais bien à la beauté. Memnon est celui qui fait l'éloge de deux jeunes gens, dont l'un répond avec une bienveillante reconnaissance, que l'autre aussi, c'est-à-dire, Memnon, qui le premier, a rendu l'hommage, est beau, et un ami cher à son cœur. Cela paraît singulier : mais celui qui répond, pouvait savoir, que c'est à lui que Memnon s'était particulièrement adressé, peut-être Memnon, qui fit faire l'inscription, était, pour son compte, si sûr des sentimens de son ami qu'il pouvait ajouter naïvement sa réplique. D'ailleurs, qui pourrait deviner avec certitude toutes les allusions, auxquelles donnent lieu des rapports d'amitié et de tendresse?

F. G. Welcker.

---

## *d.* CRÉSUS.

### VASE DU CABINET DE M. DURAND.

(*Monum. de l'Inst.* Pl. LIV et LV.)

Les fouilles de l'Étrurie ont produit, jusqu'ici, peu d'objets d'art qui puissent égaler, sous le rapport du style et de l'intérêt archéologique, le vase dont nous allons entreprendre l'explication. Il est de grande dimension et d'une forme entre l'amphore panathénaïque et le chous. Son ouverture est fermée par un grand couvercle; l'émail en est luisant, la terre d'une extrême finesse, et toute la peinture tracée par une main aussi

(1) Rapporto, not. 742. (2) *Ib.* not. 825.
(3) *Ib.* p. 79, note 771. Callimach. épigr. 30: Λυσανίη, σὺ δὲ ναίχι καλός, καλός.

ferme que hardie. La face principale représente un personnage vêtu d'une longue robe brodée et d'un pallium à grands plis. Sa chevelure, retroussée par derrière, est entourée d'une couronne de laurier; sa longue barbe est soigneusement disposée. Assis sur son trône, il tient de la main gauche un sceptre magnifique dont la hampe est ornée de perles disposées en ligne spirale, et dont le sommet, formant deux volutes ioniques, sert de base à une belle fleur à calice évasé et à cinq pétales de profil. De la main droite, la même figure fait une libation avec une phiale où l'on remarque un grand astre répandant ses rayons jusqu'aux bords du cercle, couverts d'espèces d'oves droits et renversés alternativement.

Le trône est d'une forme simple, mais fort belle. Deux montans perpendiculaires évidés au milieu comme les boucliers béotiens, soutiennent le siège et ses traverses; ils sont dessinés dans le système des pilastres ioniques. Leur chapiteau s'élargit en double volute divisée par une palmette; la face de chacun des pilastres, du côté du spectateur, est couverte de deux grandes palmettes, et de deux étoiles rayonnantes. La traverse qui sert d'appui, est incrustée de perles. Celle qui supporte le siège retient en même temps une sorte de cortine renversée, parsemée de cercles et descendant jusqu'à la moitié des montans.

Une petite base, peinte d'un rang d'oves assez larges, est sous les pieds du vieillard élevé, avec son trône, sur un vaste bûcher régulièrement construit de grands troncs d'arbres, entre lesquels la flamme serpente et paraît déjà de tous côtés (1).

Un homme barbu, couronné de laurier, enveloppé, pour tout vêtement, d'une draperie qui ceint ses reins, excite le

(1) Le vase n'étant pas rendu dans les couleurs de l'original, il a fallu y suppléer par le système adopté dans les publications à simples contours de ces sortes de monumens. On a employé par conséquent une *teinte grise* pour indiquer, dans les buches amoncélées (Pl. LIV), *les aspérités* du bois. Une *teinte d'une autre nuance* a été encore nécessaire, pour distinguer les *boules enflammées* qui se voient çà et là au milieu du bûcher.

TH. P.

feu avec deux torches. Sur sa tête, on lit : ΕΥΘΥΜΟ, *Euthymos* sur celle du vieillard : ΚΡΟΕΣΟΣ, *Crœsus*.

Les aventures du prince lydien, sa prospérité, sa chute, se retracent aussitôt à la mémoire. On le reconnaît, encore magnifique dans son infortune, et sur le bûcher où Cyrus le destinait à être consumé. Le supplice commence, l'exécuteur est présent, et poursuit son œuvre cruelle.

Mais, quand on examine l'ensemble de la composition, plusieurs conditions importantes paraissent y manquer et l'empêcher d'être conforme aux traditions conservées par les historiens. Ce roi, en costume pompeux, dans tout l'appareil de la puissance, assis, intrépide sur son trône, et faisant tranquillement une libation à l'approche de la mort, est-il bien le même Crésus qui invoquait douloureusément le nom du législateur athénien, et implorait le secours d'Apollon pour le délivrer des flammes? Ses vêtemens sont-ils ceux d'un roi de Lydie? ne sont-ils pas purement grecs et pareils à ceux que les anciens peintres de vases, donnent aux grands dieux, comme Jupiter et Neptune?

Une autre difficulté plus grave encore, concerne la figure appelée, sur le vase, Euthymus. En premier lieu, son nom n'est pas asiatique. Ensuite, l'exécuteur est habillé comme tous les ministres des sacrifices; son costume et ses attributs ne tiennent pas plus que son nom, aux usages de l'Asie.

Admettons, pour un instant, que ces objections soient de nulle valeur, il n'en sera pas moins facile de constater que, dans la donnée historique, l'absence des Perses est choquante, inexplicable, et mutile toute la composition, au point de la rendre insignifiante. Cyrus, ou, du moins, quelque satrape, devait nécessairement intervenir dans le supplice de Crésus. Il faudrait donc reconnaître ici une composition imparfaite, si nous restions attaché à l'expression exacte du fait, non-seulement selon les détails donnés par l'histoire, mais encore dans sa forme la plus générale (1). Et, cependant, le beau ta-

(1) J'ai partagé cette erreur en disant au tom. II, p. 243, des *Annales de l'Institut archéologique*, que le Crésus du cabinet de M. Durand présentait

lent de l'artiste éloigne tout soupçon, à l'égard de l'invention. Ainsi en se renfermant dans les limites tracées ordinairement à ce genre de recherches, on se verrait bientôt réduit, soit à dénaturer les récits et les coutumes des anciens, soit à élever, sur l'exactitude d'un peintre habile, des doutes dont aucune raison plausible ne pourrait justifier la témérité.

Au revers, *Thésée et Pirithoüs enlèvent Antiope*, et s'éloignent à grands pas. Les poses des trois figures sont vigoureuses; le dessin de leurs costumes est tracé avec une scrupuleuse adresse. Thésée a la tête couverte d'un casque à cimier, appelé *cranos* (1), dont les *généïastères* sont retroussés. La figure du chef athénien est juvénile; le premier duvet croît sur ses joues. Armé d'une épée, et d'une cuirasse écaillée à riches épaulières (2), les jambes couvertes de belles cnémides, il emporte, dans sa course rapide, l'amazone qui semble implorer le secours de ses compagnes. Pirithoüs vient ensuite, coiffé d'un casque nommé *aulopis* (3), dont la partie voisine de l'aigrette est ciselée en formes d'écailles; sa cuirasse et ses cnémides sont semblables à celles de Thésée: l'extrémité inférieure de son fourreau d'épée, est une tête de lion ou de panthère; il tient une longue lance à poignée tressée et à

une composition incomplète et un revers absolument étranger à la face principale. J'espère montrer qu'un examen attentif m'a éclairé sur le système qui dirigea l'artiste tyrrhénien et que les inexactitudes historiques ne sont pas si graves qu'on pourrait d'abord le supposer.

(1) Pollux, *Onomast.* lib. I, Segm. 136.

(2) Ce genre de cuirasse est appelé par Pollux, Θώραξ φολιδωτός. Les épaulières πτέρυγες ont ici la particularité de se croiser sur la poitrine et de s'attacher au même bouton, tandis qu'ordinairement, elles sont fixées séparément, ou rejoignent, par des cordons, un anneau placé à la ceinture. Le fameux vase de Gualtieri (dit vase d'Achille) au musée du Louvre, la coupe de Sosias et beaucoup de vases ou fragmens provenant des fouilles de l'Étrurie, nous ont déjà fait connaître des armures magnifiques, exécutées avec la même recherche et la même finesse de travail. Pollux, *Onomast.* lib. I, Segm. 135.

(3) Hésychius décrit ainsi cette espèce de casque : Sorte de *perikephalaia* ayant de grandes ouvertures pour les yeux, et se terminant en arète aiguë. V. Αὐλῶπις.

double fer (1). Le vaste bouclier rond du héros offre, au centre, la grande image d'un taureau debout (2).

Antiope porte un bonnet phrygien très ample, brodé d'une palmette; le costume de l'Amazone est simple, mais pittoresque. Il consiste en une espèce de *chiton* épais, rayé de distance en distance, et s'ouvrant vers la ceinture pour laisser à découvert l'extrémité d'une tunique de toile qui s'arrête à quelque distance au-dessus des genoux. Antiope porte des anaxyrides mi-parties de raies et de cercles; ses pieds sont nus. De la main gauche elle presse sa hache élégante, et son carquois à longues écailles, dont le couvercle abaissé, laisse apercevoir huit flèches; l'arc est attaché en dehors, dans les lanières du carquois. Au-dessus des trois figures, sont écrits leurs noms, ΘΕΣΕΥΣ, ΑΝΤΙΟΠΕ, ΠΕΡΙΘΟΣ. Les guerriers et leur captive regardent en arrière, comme s'ils étaient pressés par les Amazones attachées à leur poursuite.

Rien n'est difficile dans l'explication de ce côté du vase. Thésée, selon Bion, descendit au rivage de l'Asie-Mineure, habité par les Amazones; Antiope l'accueillit avec joie et lui envoya des présens d'hospitalité. Le fils d'Égée, à son tour, invita la jeune guerrière à monter sur son navire, et, dès qu'elle y fut entrée, il déploya les voiles pour retourner en Attique (3). Pindare associe Pirithoüs à cette expédition (4). Hégias ajoutait qu'Antiope, éprise de Thésée, lui avait ouvert les portes de sa capitale (5).

Quelque satisfaisante que puisse être une semblable inter-

(1) La grande lance avait à une extrémité la pointe, *styrax*; au milieu la poignée, *ancyle*; au bas le petit fer, *sauroter*. Pollux, *Onomast.* lib. I, Segm. 136.

(2) Le taureau peint sur le bouclier de Pirithoüs est un symbole applicable à tout guerrier de la Thessalie et surtout de Larisse où régnait le compagnon de Thésée. Apollod. lib. I, c. 8, 2. Eckhell, *Doctr. num. vet.* Pars I, t. II, p. 132 et 140.

(3) Bion, ap. Plutarch. *in vit. Thes.* ed. Henric. Stephan. p. 22.

(4) Pindar. ap. Pausan. lib. I, c. 2.

(5) Heg. ap. Pausan. *ibid.*

prétation appuyée sur des témoignages irrécusables, nous devons avouer qu'elle ne jette aucune lumière sur la correspondance entre les deux faces du vase. Ce n'est point assez de savoir que les Amazones, maîtresses de tout le pays entre la Mysie, la Carie et la Lydie, fondèrent Thémiscyre, Myrlea, Cumes, Éphèse, Myrina, donnant à chacune de leurs nouvelles villes le nom de leurs plus célèbres héroïnes (1); que, voisines de la Phrygie et de la Lydie, elles en combattirent souvent les habitans, et furent défaites par Priam avec ses confédérés au combat du Sangarius (2), ainsi que par les Lydiens dans une autre célèbre rençontre (3).

Les aventures de Crésus ne se lient nécessairement à l'histoire de ses aïeux que par la tradition conservée dans la description de Pausanias concernant un Crésus *Autochtone, lequel, avec* Éphèsus, *fils du Caystre, bâtit le temple de Diane*, devenu plus tard le plus célèbre de l'Asie. Les Amazones, après avoir colonisé Éphèse, consacrèrent à la déesse tutélaire de cette ville un culte particulier en mémoire de la protection qu'elles avaient autrefois trouvée près de ses autels contre l'invasion de Bacchus et d'Hercule (4).

Quelque précieux que soit un tel rapprochement, je ne pense pas, toutefois, que nous puissions avancer plus loin en suivant la méthode ordinairement appliquée à l'étude des ouvrages d'art anciens. Aucune difficulté n'est encore tranchée; les questions faciles se résolvent d'elles-mêmes, mais nous restons indécis sur les points suivans :

1° Pourquoi les deux faces du vase n'ont-elles pas de rapport plus apparent ?

2° Par quel motif Crésus est-il représenté en costume grec et en attitude tranquille sur un bûcher allumé par un homme grec de nom et d'attributs ?

(1) Strab. lib. XI, p. 505; lib. XII, p. 547 et 550.
(2) Strab. loc. supr. cit. Hom. *Iliad.* lib. III, v. 187.
(3) Suidas, in verb. Μάγνης.
(4) Pausan. lib. VII, c. 2.

3° Pourquoi les Perses sont-ils absens d'une scène où leur présence est nécessaire?

4° Un céramographe aussi exercé peut-il avoir commis involontairement de telles erreurs?

La dernière question ne peut recevoir qu'une réponse négative. A l'égard des trois premières, quelques réflexions pourront nous faire connaître l'insuffisance de la science dans sa théorie actuelle.

Les documens arrivés jusqu'à nous sur les temps historiques très reculés sont entremêlés de faits merveilleux comme la fable. Séparés de ces évènemens par deux ou trois mille années, nous n'avons plus d'autre moyen de déterminer la vérité, qu'en distinguant l'impossible du vraisemblable. Encore, ce dernier a-t-il besoin de subir un examen si sévère, que bien rarement il laisserait quelques traces entre les mains d'un critique impartial. Une seule chose positive nous reste, et celle-ci ne peut être infirmée par les investigations les plus rigoureuses. Les historiens nous ont transmis les idées de leurs contemporains sur les personnages réels ou imaginaires : plusieurs ont expliqué les raisons et les principes des différens récits, et, surtout, les caractères généraux attachés à tel héros, à telle action, à telle divinité. Ils ont fait voir comment la fable prenait naissance au sein de l'histoire véritable, en l'enveloppant de formes religieuses, mais ces documens sont épars dans les livres nombreux des Grecs et des Romains; personne n'a pris soin de les réunir. Jusqu'ici MM. Panofka et Lenormant ont seuls osé tenter une route si nouvelle; les résultats qu'ils ont obtenus promettent à la science un développement inattendu, et, si j'essaie ici d'employer le même mode d'analyse, ce n'est pas pour m'associer au mérite de la découverte, mais pour appliquer à l'intelligence du vase de Crésus l'unique moyen qui n'ait pas encore été mis en usage. L'archéologue qui arriverait, par la marche ordinaire, à une solution complète de la question qui nous occupe, servirait à-la-fois la science et ceux qui ne poursuivent pas volontairement des erreurs.

En commençant notre nouvelle recherche par la face du

vase où *Crésus* est représenté, on est frappé de la nécessité d'expliquer la pose et le costume du roi ainsi que les détails et le nom de l'homme appelé *Euthymos*.

Crésus, considéré sous le point de vue religieux, n'est pas le même prince que l'histoire dépeint, imprévoyant, enorgueilli de ses richesses, aveuglé par sa témérité et trompé par la Pythie pour prix de ses largesses envers le temple de Delphes; ce n'est pas ce roi abattu par sa défaite, regrettant, trop tard, les conseils des philosophes et se formant lentement à l'école de l'adversité. Assurément un tel caractère n'a rien que de très vraisemblable; et malgré les opinions diverses sur le supplice de Crésus, ou sur les traitemens qu'il éprouva de la part des Perses, un fait reste bien avéré, c'est que, possesseur du plus riche pays de l'Asie, Crésus vit son royaume envahi par Cyrus, perdit, après de grands combats, sa couronne avec sa liberté, et resta captif, mais respecté par les vainqueurs.

Telle est la narration des historiens, dépouillée de toute contradiction et de merveilleux. Le mythe religieux est bien différent. Crésus est regardé comme un sage à l'égal de Solon (1); enrichi par l'or du Pactole, il orne de ses dons magnifiques le temple d'Apollon (2); ses filles sont guéries par Esculape (3); après avoir été plusieurs fois averti du danger qui le menace, le roi lydien trouve dans le temple d'Apollon un asile où ses fers sont brisés par trois fois (4). Apollon le délivre une quatrième fois de ses chaînes au milieu d'un violent orage (5). Il éteint par une pluie subite, les flammes de son bûcher (6).

(1) Plat. *Epist.* 2.

(2) Strab. lib. XIII, p. 626 ; Hérodot. lib. I, c. 50 et 51.

(3) Les Scholiastes de Pindare et d'Euripide varient sur les femmes guéries par Esculape, et les nomment *Phœnéides*, *Phéniciennes*, *Prœtides*, ou *filles de Crésus*. Schol. Pindar. ad Pyth. III, 96. Schol. Euripid. ad Alcest. v. 1.

(4) *Excerpt. Hist. Persic.* Ctesiæ, I.

(5) Id. *ibid.*

(6) Diodor. Sicul. *excerpt.* lib. VI, *de virt. et vit.* p. 553. Edit. Wesseling. Herodot. lib. I, c. 87.

Ajoutons que, selon le témoignage de Pausanias, on voyait dans le pays de Magnésie, près du Léthé (contrée soumise aux Mermnades), une caverne où était placée une très ancienne statue d'Apollon. Les hommes consacrés à la divinité de cet antre pouvaient, par une vertu surnaturelle, se jeter impunément dans les précipices, arracher facilement les plus grands arbres et les porter, sans efforts, dans les sentiers les plus périlleux. Pausanias raconte ce fait au sujet de l'antre corycien où, dit-il, les Thyades se livraient à leurs fureurs sacrées en honneur d'Apollon et de Bacchus (1). Ce passage important atteste des prodiges trop pareils à ceux qui furent opérés en faveur de Crésus, pour que nous soyons obligés d'en faire observer la ressemblance. Il paraît évident que le roi de Lydie voué d'une manière si publique au culte d'Apollon, a dû participer aux privilèges des hommes sacrés, et, comme eux, être investi d'une sorte de sacerdoce. C'est aussi ce que le vase de M. Durand exprime positivement. Crésus, comme nous l'avons déjà remarqué, porte le costume des divinités grecques. Il a les cheveux retroussés et la couronne de laurier comme Apollon: son trône, sa phiale représentent des astres, et, sous son siège, on voit une espèce de cortine. Au bout de son sceptre est le *chrysanthemum*, fleur jaune et radiée (2). Assuré de la protection divine il voit sans crainte la flamme s'élever sous ses pieds; il y verse la liqueur sacrée.

L'homme qui allume le bûcher, espèce de dadouque, avec le vêtement de ministre des sacrifices grecs (3), s'appelle Euthymus. Puisque ce personnage est inconnu, soit dans l'histoire, soit dans la fable, son nom aura été choisi par l'artiste, et, par conséquent, avec quelque intention; l'expliquer dans le sens moral présente trop de difficultés: il faut

(1) Pausan. lib. X, c. 32. Les habitans du voisinage de la grotte d'Apollon doivent être les mêmes que Pline appelle *Apollonos Hieratæ*, lib. V, c. 29.

(2) Nous donnerons plus bas quelques détails curieux sur cette fleur.

(3) Tel qu'on le voit dans la peinture de Pompéï représentant le sacrifice d'Iphigénie, et sur le vase peint de la collection de M. Raoul-Rochette, où Médée immolant ses enfans est ceinte de la même draperie.

donc y chercher quelque désignation tirée des fonctions qu'exerce Euthymus; par exemple l'entendre dans le sens de : *benè incendens*, *suffitus egregiè ciens*. D'ailleurs, la dérivation de ce nom est peu importante : il suffit d'établir que les rapports d'Euthymus avec Crésus, sur ce monument, sont purement grecs et complètement dans les conditions voulues de l'attitude, le costume et les attributs hiératiques.

Ainsi, dans l'intention du peintre tyrrhénien, Crésus est ici représenté comme prêtre d'Apollon, dieu céleste et tellurique. Céleste, puisqu'il préside aux tempêtes et à la lumière; tellurique, puisque l'oracle de Delphes est rendu par un abîme et que la statue spélaïte de Magnésie participe du culte et des vertus dionysiaques. On reconnaît les pensées religieuses de l'hymne d'Orphée :

Τὸνδὲ σὺ γὰρ λεύσσεις τὸν ἀπείριτον αἰθέρα πάντα

. . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . .

Ρίζας νέρθε δέδωκας, ἔχεις δέ τε πείρατα κόσμου
Παντός.

. . . . . . . . . . . . . . . .

Μίξας χειμῶνος θέρεός τ' ἴσον ἀμφοτέροισιν.

. . . . . . . . . . . . . . . .

Ἔνθεν ἐπωνυμίην σε βροτοὶ κλήζουσιν ἄνακτα
Πᾶνα, θεὸν δικέρωτ', ἀνέμων συρίγμαθ' ἱέντα (1).

L'image de Crésus se trouve maintenant étudiée en partie; mais le sens funèbre de la scène est encore à justifier. Le calme du personnage principal, son caractère sacré, n'empêchent pas qu'il ne soit placé sur un bûcher et prêt à devenir la proie de l'incendie qui se prépare. Il reste à chercher dans

(1) Orph. *Hymn. ad. Apoll.* Ces poésies sacrées sont attribuées soit à Onomacrite, contemporain de Pisistrate, soit au pythagoricien Cercops, qui vivait à la même époque. Chrysipp. ap. Cic. *de nat. deor.* lib. II, c. 14. Au reste, celui qui, autrefois, composa les hymnes orphiques, a certainement voulu y exprimer toutes les idées religieuses les plus antiques, et par conséquent, nous a laissé des notions très importantes sur la première théologie de la Grèce.

la religion lydienne et dans les traditions relatives à Crésus, si quelque chose de plus que la protection d'Apollon motive sa sécurité. Or, l'histoire des Mermnades s'ouvre par la célèbre aventure de Gygès qui, simple berger, descendit dans un abîme, et y trouva, dans les flancs d'un cheval de bronze, un cadavre gigantesque au doigt duquel il prit un anneau dont la vertu merveilleuse rendait invisible (1). Platon assimile cet anneau au casque de Pluton fabriqué par les cyclopes et doué d'une puissance toute pareille (2). D'un autre côté l'Asie Mineure, en général, et la Lydie, en particulier, sont le foyer d'une religion tellurique, fondée sur les phénomènes naturels. La disposition ignée des terrains, leur fécondité dans plusieurs parties, et les riches mines d'or des environs de Sardes montrent pourquoi les rives du Pactole, et les pentes du Tmolus portent des noms infernaux, et furent le berceau de fables relatives à Pluton, Cérès et Proserpine, retracées si souvent sur les médailles de Sardes. Si l'on hésitait à croire que les anciens aient confondu Pluton avec le Dieu des richesses, quelques exemples frappans pourraient écarter tous les doutes.

Pluton, ou Hadès, est appelé par Platon, le dieu très bon, très riche, sage, éloquent, persuasif (3). Selon Pythagore, il exige de magnifiques offrandes (4). Les mineurs, disait Démétrius de Phalère, cherchent l'or avec tant d'avidité qu'ils voudraient tirer de la terre Pluton lui-même (5). Pluton était nommé *Dis* par les Latins, comme le dieu riche par excellence : « *Terrena autem vis*, dit Cicéron, *atque natura*, *Diti patri dedicata est qui dives*, *ut apud Græcos* Πλούτων,

(1) Plat. *de Republic.* lib. II, p. 359.

(2) *Id. de Republic.*, lib. X, p. 612.

(3) Plat. *de Legib.* VIII, init. Plutarch. *de superstit. opuscul.* t. I, p. 298, edit. Henric. Steph.

(4) Jamblich. *in vit. Pythag.* 123.

(5) Ap. Athen. *Deipn.* lib. VI, c. 23.

*quia et recidant omnia in terras et oriantur è terris* (1). Pindare donne au même dieu le titre de *Chrysénios* (2).

Le caractère de richesse, d'éloquence et de bonté, est encore l'attribut religieux de Crésus. Roi de Lydie et de Sardes, il doit exercer, en cette qualité, une partie des fonctions catachthoniennes de Pluton. Aussi le voyons-nous au milieu des flammes comme dans son élément, la fleur d'or, le *Chrysanthemum* (3), au sommet de son sceptre; allusion à sa dignité de prêtre d'Apollon, à son propre nom, *Crésus*, et à sa richesse.

N'oublions pas, à propos de cette fleur sacrée, que, parmi les fêtes de Sardes attestées par les médailles, on trouve en première ligne les jeux de Proserpine appelés ΚΟΡΑΙΑ (4), et ceux qui portaient le nom de ΧΡΥΣΑΝΘΙΝΑ (5). Souvenons-nous aussi que, sur une autre monnaie de Sardes, Salonine est honorée du titre de *Chrysogone* (6), et que ce nom de *fille de l'or*, flatterie des Grecs, comme dit Eckhell (7), pourrait bien signifier aussi *fille de Crésus*.

Un grand nombre de médailles de Sardes représentent l'enlèvement de Proserpine. Κόρη, nom de cette déesse, signifie

(1) Cic. *de nat. deor.* lib. II, c. 26. Ajoutons ici le passage extrait de Ptolémée Héphæstion, lib. III, relatif à Crésus. Καὶ τὸν Κροῖσον γεννεθῆναι ἐν ἑορτῇ Ἀφροδίτης, καθ' ἣν Λυδοὶ τὸν ἅπαντα πλοῦτον περιτιθέντες, αὐτῇ πομπεύουσι. Pausanias (l. VIII, c. 48), cite une image de *Crésus* à côté des législateurs Antiphanes, Tyronidas, et Pyrias, sur un cippe dans le temple d'*Aphrodite* à Tégée.

(2) Pindar. ap. Pausan. lib. IX, c. 23.

(3) Le chrysanthemum est la même plante que l'heliochrysos selon Pline. Il ajoute cette description : *florem habet auro similem, folium tenue, cauliculum quoque gracilem sed durum. Hoc coronare se Magi, si et unguenta sumantur ex auro quod apyron vocant, ad gratiam quoque vitæ gloriamque pertinere arbitrantur.* Nat. hist. lib. XXI, c. 11 et 25.

(4) Eckhell, *Doctr. num. vet.* Pars I, t. III, p. 117.

(5) Mionnet, *Descript. des méd. grecq.* t. IV, p. 130, n. 741; p. 137, n. 786; Eckhell, *Doctr. num. vet.* Pars I, t. IV, p. 438.

(6) Mionnet, *Descript. des méd. grecq.* t. IV, n. 804.

(7) Eckhell, *Doctr. num. vet.* Pars II, t. VII, p. 420.

*la jeune fille :* nous verrons plus tard de quelle utilité cette observation peut être pour expliquer le revers. Qu'il nous suffise, pour cet instant, d'avoir constaté que la fable de Crésus considérée sous son rapport théologique est complètement rendue par l'artiste tyrrhénien qui a réuni dans le roi de Lydie ses trois principaux caractères d'homme, de prêtre d'Apollon, et d'image euphémique de Pluton.

Nous n'entreprendrons pas, au sujet de l'autre face du vase, d'ajouter aux savantes recherches faites par plusieurs archéologues sur les Amazones et les différentes régions qu'elles habitèrent. Nous ne suivrons pas, non plus, les émigrations de ces guerrières de l'Asie Mineure dans le nord de la Grèce, l'Attique, et même l'Italie, où Lycophron place l'Amazone Clète, dans le voisinage des Crotoniates (1).

Les aventures de Thésée et d'Antiope sont assez connues; mais on n'a peut-être pas suffisamment observé la manière dont cette héroïne est souvent représentée dans les compositions antiques. Presque toujours on la voit *tournant la tête en arrière* comme si les Grecs avaient voulu exprimer son nom *Antiope*, par l'image la plus simple. Notre remarque, confirmée par le vase que nous décrivons, et par celui que M. Millingen a publié dans ses Monumens inédits (2), trouve un nouvel appui dans un fragment découvert à Vulci (3). On y voit Thésée casqué et cuirassé, montant sur son quadrige. Une Amazone désignée par l'inscription ΛΟΚΣΙΑΣ, est debout près du char, la hache sur l'épaule gauche et l'arc dans la main droite : elle se retourne vers Thésée. Un guerrier, peut-être Pirithoüs, est derrière les chevaux : un autre, dont la lance seule est conservée, devait être placé devant. C'était, sans doute, Phorbas, comme sur un vase du prince de Canino (4). Plusieurs inscriptions, dont nous n'avons pu déter-

(1) Lycophr. *Cassand.* v. 1002.
(2) Millingen, *Ancient uned. mon.* series, I, p. 52.
(3) *Annal. de l'Institut*, vol. V, *tav. d'agg.* A; de ma collection.
(4) *Catal.* n. 18, p. 74.

miner le sens parce qu'elles sont trop mutilées, se voient près du char et des chevaux. Celle du nom de Thésée n'a laissé de traces que les deux lettres ΕΥ. Quant au nom ΛΟΚΣΙΑΣ donné à la compagne de Thésée, on comprend que dans l'interprétation que je propose, il correspond parfaitement à celui d'ΑΝΤΙΟΠΗ, et donne quelque vraisemblance à ma conjecture.

Si maintenant on revient à l'ensemble de la composition, on trouvera que la jeune femme est emportée par deux héros, acteurs fameux dans une grande scène infernale, puisqu'ils essayèrent d'enlever *Proserpine*, et demeurèrent tous deux captifs après avoir échoué dans leur criminelle entreprise (1).

Les vases funèbres représentent trop de sujets d'enlèvemens pour que l'on puisse douter du sens attaché à ces compositions d'après le témoignage des anciens (2). L'Aurore enlevant Céphale, Borée ravissant Orithyie (3), Apollon armé de son arc contre un éphèbe, Diane tirant une flèche de son carquois pour en frapper une jeune fille, Neptune, le trident à la main, en face d'un adolescent, des femmes ailées poursuivant des poètes, et beaucoup d'autres scènes analogues à celles des Niobides ne peuvent être admises que comme des symboles euphémiques de la mort.

De même ici, Thésée et Pirithoüs nous paraissent jouer le même rôle que, dans l'Iliade, Hypnos et Thanatos emportant Sarpédon du champ de bataille (4). Ainsi, sur le beau vase de M. Durand, l'artiste a représenté sous la forme la plus faste, *la mort d'une jeune fille nommée, probablement, Antiope, et transportée de la terre sa patrie, dans le séjour de Pluton représenté par Crésus.* Les anciens, retenus par une terreur religieuse, ont souvent tracé des images obscures, incertaines, pleines de réticences, sur les enfers et sur les mânes. Homère

(1) Pausan. lib. I, c. 17.
(2) Homer. *Odyss.* lib. V, v. 120, et Schol. cf. Eustath. ad eumd.
(3) Panofka, *Recherch. sur les vérit. noms des v. g.* p. 41.
(4) Homer. *Iliad.* lib. XVI, v. 681.

et Virgile ne font pénétrer leurs héros que jusqu'à certaines régions de l'Érèbe : une partie reste inaccessible, gardée par des monstres affreux et dérobée à la connaissance des hommes (1). On lisait à Délos sur des tables très antiques, monumens précieux de la religion catachthonienne des Grecs, une description des enfers, vague et mystérieuse comme l'état des âmes après la mort (2). Au contraire les formes euphémiques appliquées à ces idées se retrouvent constamment, soit dans la poésie, soit dans les arts, comme si les anciens avaient voulu, par des images gracieuses et favorables, éloigner la pensée d'une perte irremédiable, et apaiser par quelque consolation les douleurs des parens et des amis.

Nous ne dirons plus qu'un mot sur ce vase si curieux. Les deux sujets pris dans l'histoire de l'Asie Mineure, montrent que le souvenir de l'émigration lydienne en Étrurie avait laissé des traces profondes. Notre monument est un des nombreux témoignages de l'art qui confirme une tradition contestée par de savans critiques, et sur laquelle de nouvelles découvertes peuvent jeter tout-à-coup des lumières inattendues.

LE DUC DE LUYNES.

---

## e. LA MORT DE TROÏLUS. (*)

(*Monum. de l'Instit.* Pl. XXXIV.)

L'explication solide de M. Ambrosch (3) démontre avec évidence que la scène représentée sur le vase Candelori, Pl. XXXIV, se passe en-dehors des portes, et, par conséquent, avant la prise d'Ilium. Au haut des murs de la ville non con-

(1) Homer. *Odyss.* lib. XI, v. 632; Virg. *Æneid.* lib. VI, v. 573.

(2) Pseudo-Plat. *Axiochus*, t. III, p. 371.

(*) *Traduit de l'allemand.*

(3) *Annales*, vol. III, p. 369 et suiv.

quise (sur le col du vase), on aperçoit des défenseurs et des femmes qui regardent; les assiégés quittent la porte pour voler au secours de leurs concitoyens. Cette sortie, ainsi que les gestes pleins de désespoir des femmes placées sur les murs, se lie étroitement avec la scène horrible qui forme le centre de toute la composition. Il est très probable que le trépied désigne le sanctuaire de l'Apollon Thymbréen devant la ville; seulement, nous nous défierons des caractères dans lesquels on veut lire la *porte Scée*, vu que toutes les autres inscriptions, comme M. Ambrosch l'avoue lui-même, paraissent fantastiques et dépourvues de sens et de signification.

La mort d'Astyanax est cependant un fait si éminent et si significatif, qu'on ne peut guère justifier sa transposition dans l'époque antérieure à la prise de la ville. Cette dissidence de la tradition ordinaire jurerait trop contre les principes de l'ancienne poésie d'Ilium. Dans la petite Iliade, après la prise de la ville, Néoptolème précipite, de son propre mouvement, Astyanax du haut d'une tour; dans l'*Iliou persis* d'Arctinus, qui est bien antérieure, Astyanax est tué par Ulysse avant le partage du butin, et très probablement d'après un ordre des princes, circonstance à laquelle se rapporte un vers d'Euripide, ainsi qu'un autre qui appartient, selon toute apparence, à l'*Iliou persis* d'Æschyle (1). L'Iliade même, fait allusion à ce genre de mort de l'enfant précipité du haut d'une tour, puisque Andromaque tremble pour cet évènement, comme si elle le pressentait (2). Les adieux d'Hector et d'Andromaque firent participer cet enfant à cette apothéose poétique et le firent élever au rang d'un personnage tragique, dont la mort se qualifiait parfaitement comme le comble de toutes les horreurs. De plus, l'épithète Astyanax le consacra comme symbole de l'anéantissement des Priamides consommé par sa mort, crime auquel ne succéda plus que le sacrifice de Polyxène.

(1) Voy. l'interprétation d'un vers de l'Iliou persis d'Æschyle chez Aristophane dans l'*Allgem. Schulzeitung.* 1831, Abth. II, S. 1211.

(2) *Iliad.* XXIV, v. 735.

Nous devons, par conséquent, nous décider à chercher une autre action dans cette peinture de vase, et peut-être ne s'en trouve-t-il aucune qui s'y adapte avec moins de difficultés que la *mort de Troïlus tué par Achille*. Il est vrai que ce sujet est représenté d'une autre manière sur une cylix du même style, et, d'après l'observation de M. Ambrosch (1), du même tombeau. Mais, il en existe une troisième représentation, sur une amphore également de Vulci (2), qui diffère encore davantage de la peinture de la cylix, et d'autres variantes encore se trouvent dans les poètes. Proclus nous indique seulement d'après les Cypria « qu'Achille tua Troïlus » après la destruction de Lyrnessos, Pédasos et de beaucoup d'autres villes environnantes. Sophocle a sans doute puisé à ce poème épique, comme il avait l'habitude de faire; c'est lui qui, dans sa tragédie intitulée *Troïlus*, représentait le fait de la manière suivante : Troïlus comme un enfant vigoureux (3) est percé par la lance d'Achille dans le Thymbræum, au moment où il s'occupait d'exercices gymnastiques à cheval (4). Ce n'est que plus tard qu'on trouve le récit d'après lequel Troïlus résiste à Achille, et, au milieu du combat, est mis en pièces par ses chevaux (5) qui s'étaient emportés.

(1) P. 373. Le vase d'Euphorion dans le *Mus. étr.* n. 569. Ce que M. Ambrosch ajoute : *è forse dal pittore medesimo*, devrait par conséquent être abandonné.

(2) *Mus. étr.* n. 529.

(3) Comme Ἀνδρόπαις. d'après Quintus de Smyrne, IV, v. 431, 433, ἔτ' ἄχνοος, ἥβης ἀρχόμενος. De même aussi chez Callimaque (Cic. *Tusc.* I, 39), Straton, (*Ep.* 33), et chez les poètes romains (Horat. II, *od.* 9, v. 15; *Æneïd.* I, v. 457). D'après l'opinion d'un Scholiaste, les plus récens (les Cypria et Sophocle) s'éloignaient de la véritable opinion de l'Iliade (XXIV, v. 257), où Troïlus ἱππιοχάρμης (parce qu'il pensait à χάρμη bataille) lui semblait désigner un guerrier, un homme d'un âge mûr. Mais le mot ἱππιοχάρμη pris dans un sens littéral et expliqué avec justesse s'accorde parfaitement avec les exercices à cheval de l'enfant.

(4) Schol. *Iliad.* XXIV, v. 257, où il faut écrire Λογχευθῆναι pour ὀχευθῆναι ὑπὸ Ἀχιλλέως d'après Eustathe qui donne λόγχῃ πεσεῖν ὑ. Α. La correction de Heyne est fausse.

(5) Virg. *Æneïd.* I, v. 474; Senec. *Agam.* v. 747. De même chez Quintus,

Sur notre vase, Troïlus figure dans un âge plus tendre et le crime du Pélide contre le Thymbréen est représenté de la manière la plus dramatique, de façon qu'Achille paraît ici donner l'exemple à son fils Néoptolème qui, plus tard, précipite le jeune Astyanax du haut de la tour. On sait, du reste, jusqu'à quel point l'art et la poésie des anciens, surtout à propos de plusieurs héros thébains et troyens, cherchaient à établir des ressemblances entre le fils et le père, quant à leur caractère en général, aussi bien qu'à un bon nombre de particularités de leurs actions (1). Mais, ce qui paraît infiniment plus cruel et sauvage que la brutalité de précipiter un enfant innocent, un fils de roi, c'est la scène de l'amphore du prince de Canino où Achille montre, avec ironie et provocation, à Hector, la tête de Troïlus, placée à la pointe de sa lance, tandis que le corps du jeune homme gît à ses pieds, près de l'autel (2). Hector, avec d'autres guerriers, se prépare à la vengeance. Nous reconnaissons la même idée sur le revers de la cylix où quatre guerriers mettent leur armure, et sur notre vase, dans la marche des hommes armés qui sortent de la ville. Pallas vient à leur rencontre, déesse qui, également sur l'amphore, se trouve avec Hermès à côté du Pélide. Le blasphème contre Apollon est poussé jusqu'à l'excès, en ce qu'Achille précipite l'enfant vers le trépied sacré même. On n'a pas besoin de penser à ce que Troïlus est nommé, comme Hector, par des mythographes postérieurs, fils d'Apollon (3). Dans les deux autres peintures où les noms sont ajoutés auprès des

IV, 422, 433, cf. 155, et chez Tzetzes, *Antehom.* v. 384, Troïlus tombe dans le combat, près du fleuve Scamandre, frappé par la lance d'Achille. Les mythographes de Mai, I, 210, lient deux faits ensemble : Troïlus — cum equos extra muros exerceret, ab Achille per insidias vulneratur, exanimisque in urbem religatus refertur.

(1) Voy. Welcker, *Æschylische Trilogie*, S. 461. Les exemples qui peuvent être ajoutés sont nombreux et variés.

(2) La tête coupée de Troïlus est également citée chez Lycophron, v. 313, mais dans une autre liaison.

(3) Apollod. lib. III, c. 12, 5; Tzetz. ad Lycophr. v. 307.

personnages, le sanctuaire d'Apollon n'est désigné que par un autel; sur notre vase, on a mis à la place un trépied pour faciliter la connaissance de la localité. Il reste douteux si Achille, dans sa fureur belliqueuse, n'étant plus maître de lui, s'oublia seulement en commettant ce forfait, ou si, dans la poésie qui forme la base de notre peinture, il voulait se mesurer à dessein avec le protecteur de la race d'Ilus. Dans tous les cas, c'est une suite de ce crime que, dans le même sanctuaire qu'il avait violé, il devait trouver sa propre mort, causée par Alexandre et Apollon lui-même.

On peut considérer, comme pendant de cette poésie, la tradition qu'Achille, lorsqu'il dévastait Ténédos, tua Ténès, le favori ou le fils d'Apollon, d'après d'autres, fils de Cycnus (qui succomba également sous les coups d'Achille). Achille lui-même, en punition de ce crime, périt par les flèches d'Apollon (1).

F. G. WELCKER.

---

## *f.* ARTÉMIS ASTRATIA ET APOLLON AMAZONIUS.

(*Monum. de l'Instit.* Pl. LVII, A n° 1 et 2.)

En examinant en 1817, le recueil des monumens inédits de M. Gargiulo, j'étais charmé d'y trouver (2) le dessin d'un monument dont l'original avait fixé mon attention, quelques années auparavant, dans la collection de l'éditeur à Naples, d'où il a passé depuis, dans le Musée de M. Durand, à Paris. C'est un de ces vases qu'on désigne ordinairement sous le

(1) Diod. Sicul. l. V, 83. Paus. X, 14, 2. Plutarch. *Quæst. græc.* 28, Ptolem. Hephæst. I. Extr. Tzetz. ad Lycophr. v. 233.

(2) Ce recueil qui se compose de feuilles volantes, n'est jamais passé dans le commerce littéraire de l'Europe.

« *zonius*. Les deux statues en bois sont à ce qu'on dit des dons « votifs des femmes qui habitent les bords du Thermodon. »

Il n'existe aucun autre renseignement sur le culte de ces deux divinités. Certes les idoles en bois dont parle Pausanias sont bien loin des deux figures auxquelles je me permets d'attribuer les noms de ces divinités ; mais l'épithète donnée à cet Apollon ne suffirait-elle pas à elle seule, pour expliquer tous les détails de la figure qui nous occupe ? Et d'un autre côté, la Diane en repos avec sa tunique étoilée, et, ce qui mérite aussi quelque considération, avec la fleur appelée *ἀστήρ* (1), *aster*, à côté d'elle, n'aurait-elle pas plus d'un titre au nom d'*Astratia* (Ἀστρατεία) que nous croyons pouvoir lui attribuer (2) ?

Telles étaient les conjectures que me fit naître l'aspect de l'aryballos de M. Durand, conjectures qui seraient restées encore long-temps inédites, vu l'accueil défavorable que reçoivent maintenant les opinions religieuses, et non simplement mythologiques.

La connaissance d'un nouveau monument acquis, il y a quelques mois, dans une vente publique, par M. de Witte, pour la collection de M. Antoine Herty à Anvers, est venue

(1) Plin. l. XXVII, c. 5 : *Aster* ab aliquibus bubonion appellatur, quoniam inguinum præsentaneum remedium est. Cauliculus foliis oblongis duobus aut tribus : *In cacuminibus capitula stellæ modo radiata*. Cf. Dioscorid. l. IV, c. 120, dont le passage est cité en entier, *Ann. de l'Instit.* vol. IV, p. 227, not. 5. et Apulej. c. 60 : Græcorum aliqui *asterion*, aliqui *asteriscon*, alii *astera atticon*, quidam bubonion, alii hyophthalmon vocarunt, Latini inguinalem. — Vid. Nicand. ap. Athen. l. XV, p. 684, d :

Πᾶς δέ τις ἢ ἑλένειον ἢ ἀστέρα φωτίζοντα,
Δρέψας, κ. τ. λ.

(2) Étym. M. v. Ἀστάρτη, ἡ θεός· ὄνομα εἰδώλου ἐστί· λέγεται δὲ ἀπὸ μεταφορᾶς τοῦ ἄστρου· ἄστρον γὰρ ἐν τῷ οὐρανῷ ἀνάπλασμα ἀφ' οὗ τὸ εἶδος (ἄνθος?) καλεῖται ἔχον ὄνομα ἄστρου. Λοιπὸν παρὰ τὸ ἄστρον, ἀστράτη, καὶ ἐν ὑπερβιβασμῷ ἀστάρτη, ἢ παρὰ τὸ ἀστεράτη· καὶ συγκοπῇ, ἀστράτη· ἔφορος γὰρ τῶν ἄστρων ἡ θεός. Comparez l'*Amazone Astérie* vaincue par Hercule, compagne de Diane à la chasse. Diodor. Sic. l. IV, c. 16. p. 156.

donner une nouvelle force à mes anciennes hypothèses, et m'encourager à les soumettre au jugement du lecteur.

Ce monument (pl. LVII, A. n° 1) est une hydrie corinthienne dont les peintures, comme sur la plupart des ouvrages de la Pouille, portent plus de deux couleurs (1). Le personnage principal de la composition, et celui qui nous occupe le plus, est une *Amazone* dont le costume est des plus riches et des plus complets (2). Sa ceinture est pareille à celle de l'*Artémis Astratia*. Cette Amazone ne porte point, il est vrai, de javelots ; mais le chien de chasse à côté d'elle, ne permet pas de douter de la présence d'Artémis. Elle est également en repos, et rend son épée à un éphèbe que le pétase, la chlamyde et le caducée, caractérisent comme *Mercure*. Rendre son épée, a dit M. Welcker (3), veut dire d'une manière explicite, qu'on

(1) Les figures d'un *rouge pâle* sur fond *noir*, sont rehaussées de plusieurs couleurs. La couronne de Mercure, son caducée, les sceptres des deux déesses, la poignée et le champignon de l'épée, le chien et le rocher sur lequel est assise l'Amazone, sont peints en *blanc*. On a adopté des teintes plus ou moins foncées pour indiquer la couleur *rouge foncé* du fourreau de l'épée et des deux appendices de la mitre phrygienne, ainsi que pour distinguer la couleur *jaune* du modius de la déesse debout, de ses bracelets, collier et boucles d'oreille, et des deux bandelettes croisées sur la poitrine de l'Amazone assise.

(2) Si la chlamyde attachée avec une fibule au cou de notre *Amazone*, paraissait à quelques-uns de mes confrères, plutôt un costume d'*homme* que de *femme*, je les engagerais de recourir à Tischbein, *Vas. Hamilt.* I, pl. XII et Millin, *Galer. myth.* CXXII, 443, où l'Amazone Hippolyte porte également par dessus son vêtement asiatique, une chlamyde attachée de la même façon que celle de notre déesse. Comparez aussi la Cassandre à la prise de Troie, sur le célèbre vase Vivenzio publié par Millin, *Vas. peints*, I, pl. XXV; *Galer. myth.* CLXVIII, 608.

(3) *Annal. de l'Instit.* vol. V, p. 223 : « Quiconque ôtait son baudrier, se « déclarait tout aussi bien désarmé que celui qui rendait son épée. Ainsi « cette donation mutuelle nous représente un usage commun, un symbole, « et, en même temps, un signe *qu'on ne continuera pas le combat sanglant.* » Je m'estime heureux de me rencontrer cette fois avec mon savant collègue, et de pouvoir invoquer en faveur de mon explication une autorité si imposante.

ne veut pas du combat; ne pas vouloir du combat : ὅτι τῆς στρατιᾶς ἐπαύσαντο, c'était, si nous en croyons Pausanias (1), le motif et l'origine du culte de l'Artémis Astratia; car Astratia (ἀστρατεία) signifie *qui n'est plus guerrière*. Mais à qui cette Artémis peut-elle rendre le symbole de la guerre qui cesse, si ce n'est à celui qui sert de parlementaire dans les deux camps ennemis, qui porte l'emblème de la *paix*, le *caducée* (2), respecté de tous les partis? Aussi voyons-nous sans étonnement notre déesse reprendre le sceptre qui ne répondrait ni à sa profession de guerrière, ni à celle de chasseresse. Ce sceptre est semblable à celui que porte une autre femme, placée derrière Artémis.

La tête de cette dernière déesse est ornée d'un modius, et d'un long voile; pour tout le costume, comme pour la pose de la main droite, cette femme rappelle involontairement *Latone* (3), telle que sur les monumens soi-disant choragiques, elle marche à la suite de Diane et d'Apollon. La tænie avec ses étoiles, ἄστρα, brodées, placée au-dessus des trois figures, vient encore à l'appui de notre interprétation; elle ne peut faire allusion qu'à la *tente étoilée du ciel*, de même que les *flots* qu'on voit au-dessous des figures, se rapportent à l'*Océan* d'où se lève la déesse lunaire, *Artémis Astratia* accompagnée de sa mère *Léto*, la Nuit. Profiterons-nous de la présence de *Léto*, sur ce monument, pour donner un nom pareil à la femme placée sur l'aryballos de M. Durand, entre Apollon et Artémis? Nous ne pousserons pas plus loin nos conjectures, et nous serons heureux, si de nouveaux monumens offrent des témoignages plus positifs, en faveur du culte de l'*Apollon Amazonius*, et de l'*Artémis Astratia*, à l'égard duquel, malheureusement, les sources littéraires sont presque muettes.

TH. PANOFKA.

(1) Lib. III, c. 25, 2.

(2) Schol. ad Thucyd. lib. II, c. 18; Polluc. l. VIII et XI, s. 138; Diod. Sic. l. V, c. 75, p. 236.

(3) Clarac, *Mus. de sculpt.* pl. 122, pl. 120; Millin; *Galer. myth.* XVII, 58; Welcker, *Ann. de l'Instit.* vol. V, p. 147-148.

## 3. NUMISMATIQUE.

### *a.* SUR UNE MÉDAILLE DE MÉGARE DU CABINET DE MÉDAILLES DU DUC DE GOTHA. (*)

(*Tav. d'agg.* 1833, E. nº 2.)

ΑΥΤ. ΚΑΙ. ΛΟΥ. ΑΥ...... caput Lucii Veri laureatum, ad d. Χ ΜΕΓΑΡΕΩΝ. Pallas ad d. stans, s. clypeum prægrandem tenens, d. hastam vibrans (Aen. 6).

Cette médaille est frappée dans la ville de Mégare, capitale de la Mégaride. Elle est conservée avec d'autres médailles mégariennes d'une moindre rareté, et paraît, puisqu'il n'existe aucune description d'un second exemplaire, être unique dans son genre.

Sur le sommet de l'Acropole d'Alcathoüs (1) s'élevaient trois sanctuaires d'Athéné. L'un était consacré à Athéné Ajantis. Pausanias suppose qu'Ajax obtint le gouvernement d'Alcathoüs dont la fille Péribœa était mariée à Télamon fils d'Ajax; il explique, de cette façon, l'épithète Ajantis. Cette conjecture de l'auteur grec fait supposer que la statue du temple portait des traces évidentes d'une haute antiquité. La statue, au contraire, d'après laquelle la figure de notre médaille est copiée, appartenait à une époque de l'art déjà très avancée.

Le second temple était dédié à Athéné Niké. Ou Pallas portait une Niké sur sa main, ou la déesse était transformée elle-même en Niké, par les ailes dont elle était munie; elle différait, par conséquent, comme la première statue, essentiellement de la figure de notre médaille.

Le troisième et plus célèbre temple sur le sommet de l'Acropole de Mégare renfermait une statue dorée d'Athéné dont la figure, les mains et les pieds, à découvert, étaient d'ivoire (2).

(*) *Traduit de l'allemand.*

(1) Reinganum, *Das alte Megaris*, p. 130; Kruse, *Hellas.*

(2) Paus. I, 42, 4.

Voici mes raisons pourquoi je pense que cette statue, précisément, a fourni le modèle du type de notre médaille : 1° toutes les autres représentations mégariennes trouvent leur explication naturelle dans les temples et statues mentionnés par Pausanias; quelquefois même, ces statues sont copiées sur les monnaies; 2° dans l'interprétation de la médaille de Lucius Vérus, notre attention se dirige naturellement sur la statue en ivoire, parce que la figure numismatique ne convient à aucune des deux autres idoles de Pallas à Mégare, et parce qu'on ne mentionne nulle part une quatrième statue de cette déesse; 3° la pose et l'action de la déesse sur notre médaille ne s'opposent nullement à l'hypothèse de la copie d'une statue exécutée en bois, ivoire et or; le bouclier attaché au corps de la déesse, supportait le bras gauche travaillé en or et ivoire; la lance qui reposait probablement quelque part sur le bouclier, servait d'appui au bras droit élevé, et également exécuté en ivoire. Au surplus, l'époque de la statue chryséléphantine est maintenant facile à fixer. Elle ne peut guère être postérieure au temps où Théocosmos de Mégare interrompit le Jupiter colossal de l'Olympiéum de cette ville; car les mêmes circonstances défavorables qui empêchaient de continuer ce colosse du dieu le plus éminent, dans la matière précieuse dans laquelle on avait commencé (1) à travailler, devaient encore mettre plus d'obstacles à ce qu'une nouvelle statue fut érigée et travaillée dans les mêmes matières. Par conséquent la statue d'Athéné doit avoir été achevée un peu plus tôt que le Jupiter Olympien de Théocosmos. Ce qui s'accorde encore avec cette assertion, c'est la pose de la figure sur notre médaille dans laquelle il faut pourtant reconnaître une teinte d'archaïsme quelque peu prononcée qu'elle soit (2).

(1) Voyez ma dissertation *Olympieion zu Megara*, dans l'*Allg. Encyclop. d. Wiss. u.* K. 3. sect. 3. Th. Leipzig, 1832, p. 208.

(2) Il faut ranger aussi dans cette période antérieure, l'Athéné exécutée en bois de cèdre et or, par le Lacédémonien Dontas : statue placée d'abord à Olympie dans le trésor des Mégariens, à côté du groupe d'Hercule com-

La déesse était représentée comme protectrice de la ville. Quoiqu'elle vibre sa lance pour châtier ses adversaires, le reste de toute la statue est cependant plein de repos. Son bouclier ne sert pas seulement à défendre sa propre personne, mais aussi la ville située au pied de l'Acropole.

Il existe encore une autre médaille mégarienne de Lucius Vérus (1) dont le revers s'identifie complètement avec les médailles mégariennes de Marc Aurèle, Commode, Caracalla et Géta; la dernière se trouve au cabinet de Gotha (2). J'essayais d'expliquer le sujet remarquable de cette dernière médaille de Lucius Vérus par l'oracle de la Nuit dont Pausanias fait mention (3). Peut-être vaudrait-il encore mieux penser à une fête des mystères de Déméter, en l'honneur de laquelle les femmes de Mégare célébraient une procession aux flambeaux. Elles s'arrêtaient, d'après ce que nous apprennent les médailles, auprès des statues mystérieuses d'Hermès, dans les alentours du temple. On peut même supposer que sur la base de cet Hermès, on plaçait, à l'occasion d'une pareille fête, des lampes, comme auprès de l'Hermès de Pharæ (4), et que la femme qu'on voit sur la médaille, est sur le point d'allumer les lampes au moyen des flambeaux qu'elle tient dans ses mains.

G. Rathgeber.

battant Achéloüs, et plus tard, transportée dans le Héræum près des Hespérides qui s'y trouvaient, Paus. VI, 19, 9; Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, p. 187; *Allg. Encyclop. l. cit.* p. 122.

(1) *Mus. Theup.* p. 916.

(2) Æn. 6; cf. Pellerin, *Recueil* III, pl. 127, n. 3, p. 199; Mionnet, II, 143, n. 333.

(3) Paus. I, 40, 5.

(4) Paus. VII, 22, 2.

### b. MEDAGLIE DEL GABINETTO FONTANA A TRIESTE. (*)

(*Monum. de l'Inst.* Pl. LVII, B.)

7. Ios *Insula.* Commodus (Pl. LVII, B, 7). ΑΥΤ. Κ. ΚΟΜ.... C. Testa laur. alla d.

Rv. ΙΗΤΩΝ. Minerva galeata stolata cammina alla s. colla d. vibra un dardo, sul braccio s. scudo. Æ. 3.

Soltanto due med. imperiali si conoscono di questa isola, una di Faustina giuniore e l'altra di Lucilla; ora abbiamo la terza che è di Commodo.

8. Imbrus *Ins. ad. Thraciam* (Pl. LVII, B, 11). Testa di donna con chioma raccolta in una rete alla d.

Rv. ΙΜΒΡΟΥ. Fig. virile con membro eretto cammina alla s. nella d. pendente ramo, nella s. patera, nel campo d'avanti una mosca. Æ. 3 p.

Una simile medaglia fu pubblicata da Pellerin ad Imbro della Caria, *Rec.* II, p. 124, e ne dà un cattivo disegno causa forse la cattiva conservazione della sua med. nella tav. 67, fig. 31. Mionnet ha restituito questa stessa med. alla sua vera sede, ma con lezione diversa di quella che si vede sulla nostra che è a fior di conio.

9. *Altra.* Testa di Pallade galeata alla d.

Rv. ΙΜΒΡΟΥ. Civetta stante alla d. in corona d'ulivo. Æ. 3.

Sono rare le medaglie di questa città, e questa è la prima sulla quale comparisce la civetta simbolo d'Atene. Imbro deve esser stata temporariamente sotta la dipendenza di Atene, oppure vi stabili una colonia.

10. Neapolis *Macedoniae.* Testa di Venere con corona fastigiata alla d.

Rv. ΝΕΑ / ΠΟΛΙ. Tridente in piedi. Æ. 4 quintuplex.

11. *Altra.* Testa di Venere con corona fastigiata di faccia.

Rv. ΝΕΑΠΟ. Aquila che cammina alla d. Æ. 3.

12. *Altra* (Pl. LVII, B, 12). Delphino alla s.

(*) Voy. *Ann. de l'Instit.* vol. V, p. 114—116.

Rv. NEA ΠΟΛ. Timone. Æ. 3 p.

13. *Altra.* Maschera che tira la lingua.

Rv. Testa di Venere alla d. dietro la nuca stella. Æ. 4.

La prima di queste quattro medaglie è inedita, fu già descritta da S. Clemente, *Populorum et Urbium*, p. 241, a Neapolis Ioniæ. La terza è pubblicata dal Mus. Pembrock, parte II, tav. 22, fig. 9, a Neapolis Campaniae. La quarta è anepigrafa. Ho ricevuto tutte queste medaglie dalla Cavalla sito dell' antica Neapolis Macedoniae assieme a molte altre in argento e rame scritte NEO e NEOΠ, e credo che ora nessun vorrà più menar dubbio che la vera sede di tutte queste medaglie sia Neapolis Macedoniae che scrisse NEO. NEOΠ. NEAΠO. NEAΠOΛ. e NEAΠOΛI.

14. Ilium *Troadis.* M. Aurelius. AY. KAI. M. AIA. AYP. ANTΩNEIN. A..... Testa laureata alla destra; d'avanti testa di Minerva galeata alla d. in un incuso rotondo.

Rv. IAIEΩN. Lupa che allatta i gemelli stante alla d. rivolta la testa alla s. nel campo di sopra aquila volante che stringe nelle sue unghie una testa di bove. Æ. M. M.

15. *Altra.* Crispina (Pl. LVII, B, 2.). KPIΣΠEINA CEBACTH. sta di Crispina alla d.

Rv. AIA IΔAION IAIEIC. Giove seminudo seduto alla d. nella d. asta, s. il Palladio. Æ. 1.

In una med. di Domna di questa città trovo altro esempio di Giove Ideo con la stessa epigrafe.

16. Cyzicus *Mysiae* (Pl. LVII, B, 5). KOPH CΩTEIPA. Testa di Proserpina coronata di spighe alla d.

Rv. KYZIKHNΩN. Genio alato nudo, colla d. alzata tiene sospesa per le gambe di dietro una lepre, s. pendente. Æ. 3.

17. *Altra.* Trajanus. AYT. NEPBA. TPAIANOC. KAICAP. ΣE. Testa laureata alla d.

Rv. KY ZI nel mezzo grande face accesa, tutto in doppia corona di mirto. Æ 3.

18. *Altra.* Mamea. IOYA. MAMEA. CEBACCTH (così). Testa alla d.

Rv. KYZIKHNΩN, NEOKOPΩN. Cerere un velo svolazzante sul

capo, cammina alla d. in ambedue le mani face accesa. Æ. 2.

19. *Altra.* Maximus. Γ. ΙΟΥ. ΟΥΗΡ. ΜΑΞΙΜΟΣ. ΚΑΙ. Testa nuda alla d.

Rv. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ ΝΕΟΚ. Diana succinta cammina alla d. colla d. leva una freccia dalla sua faretra, nella s. arco, a suoi piedi cane. Æ. 2.

20. *Altra.* Antoninus. ΑΥΤ..... ΑΝΤΩΝΙΝΟΣ. Testa laureata con paludamento alla d.

Rv. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ ΔΙΣ ΝΕΟΚΟΡΩΝ. Ara massima quadrata con porta nel mezzo, ornata con bassirilievi e statue, fra due grandi faci. Æ. 3.

21. Istrus *Moesiae inf.* Augustus (Pl. LVII, B, 6). ΑΥΤΟΚΡΑΤ. ΣΕΒΑΣΤ. Testa leggermente barbata laureata alla d.

Rv. ΙΣΤΡΙΗΝΩΝ. Apollo stolato cammina alla s. nella d. patera, s. lira. Æ. 3.

Le poche med. imp. che si conoscono di questa città in commînciano da Adriano restandovi una lacuna sino a Caracalla; ora ne abbiamo una colla testa d'Augusto.

22. Tomi *Moesiae inferioris* (Pl. LVII, B, 9). ΤΟΜΟΣ. Testa del fondatore Tomo diademato alla d.

Rv. ΤΟΜΕΙΤΩΝ. Amore che cavalca un leone alla d. Æ. 3.

23. Acmonia *Phrygiae.* Nero (Pl. LVII, B, 8). ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΝΕΡΩΝ ΚΛΑΥΔΙΟΣ ΚΑΙΣΑΡ ΣΕΒΑΣΤΟΣ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ. Testa nuda con paludamento alla d.

Rv. ΕΠΙ ΛΕΥΚΙΟΥ. ΣΕΠΡΟΥΗΝΙΟΥ. ΚΑΠΙΤΩΝΟΣ ΑΚΜΟΝΕΩΝ. Giove seminudo seduto alla s. nella d. patera, s. asta, a suoi piedi civetta, nel campo luna bicorne. Æ. 3.

24. *Altra* Augustus. ΣΕΒΑΣΤΟΣ. Testa laureata alla d. davanti lituo.

Rv. ΟΙΝΚΡΑΤΗΣ. ΟΚΡΙΤΟ. ΑΚΜΟΝΕΩΝ. Vittoria che cammina alla s. nella d. alzata corona, s. palma. Æ. 3.

Questa città era mancante di medaglie colla testa d'Augusto.

25. Eucarpia *Phrygiae.* Volusianus (Pl. LVII, B, 3). ΑΥ. Κ. ΟΥΟΛΟΥΣΣΙΑΝΟΝ. Testa laureata con paludamento alla d.

Rv. ΕΥΚΑΡΠΕΩΝ. Diana stante di faccia guarda alla d. colla

destra leva una freccia dalla sua faretra, nella s. arco, a suoi piedi da una parte cervo, dall' altra nimfa. Æ. 3.

Assai rare sono le medaglie di questa città; nessuna se n'era sin ora veduta colla testa di Volusiano.

26. LAMIA *Ciliciae* (Pl. LVII, B, 1). ΔΗΜΟϹ ΡΩΜΑΙΩΝ. Testa del popolo alla d.

Rv. ΙΕΡΑ CΥΝΚΛΗΤΟC ΛΑΜΙΕΩΝ. Donna seminuda alla s. nella d. patera. Æ. 3.

Arrichiamo la geografia numismatica anche di questa nuova città che è memorata da Tolomeo e da Stefano per città della Cilicia Campestre, che era situata vicino alla riviera detta Lamus. Abbiamo altri esempi sopra medaglie su cui è rappresentato il Senato sotto sembianza femminile.

CARLO D'OTT. FONTANA.

---

## e. EXPLICATIONS DE QUELQUES-UNES DES MÉDAILLES PRÉCÉDENTES.

### 7. *Ios, île* (Pl. LVII, B, 7).

Rien n'est plus commun que de rencontrer sur des monumens de l'art, *Minerve vibrant sa lance* (1), aussi me serais-je dispensé de reproduire un type pareil, si la médaille d'Ios à laquelle il sert d'emblème, ne lui ajoutait un intérêt tout particulier.

Observons d'abord que la fille de Jupiter est sur le point de lancer son javelot contre un adversaire quelconque. Or, le mot propre, pour dire *lancer*, est ἱέναι (2), d'où il résulte que la déesse de notre médaille, figure comme ἰήτης, et qu'elle sert

(1) Voy. les Amphores Panathénaïques (*Mon. de l'Instit.* Pl. XXI et XXII).

(2) Etym.M. v. διϊστοί, τὰ βέλη. Παρὰ τὸ ἵημι τὰ πέμπω :... βέλος γὰρ τὸ συστάδην καὶ οὐ μακρόθεν, ἀλλ' ἐγγύθεν βαλλόμενον, καὶ οἷον κρατουμένου καὶ τοῦ βέλους ἐν τῇ χειρί, ἰὸς δέ, παρὰ τὸ ἵημι, ὅταν μακράν που πέμπηται ἀπὸ τῆς νευρᾶς. Il est évident que sur notre médaille la distinction rigoureuse établie par l'étymologiste entre les mots βέλος et ἰός n'est point observée. Cf. Hesych. v. ἴαννα τὰ βαλλόμενα.

ainsi d'*armes parlantes*, à l'île d'*Ios*. Mais comme les divinités qui paraissent sur les monumens de l'art monétaire, de différentes villes, sont ordinairement celles qu'on y adorait le plus, il nous sera permis d'en conclure que dans l'île d'Ios, Minerve jouissait sous le titre d'Ἰήτης, d'un culte distingué. Cherchons maintenant à expliquer cette épithète de la déesse.

L'autorité de Macrobe (*Saturn.* I, c. 17) fournit le meilleur commentaire à ce sujet :

« Namque virgines Vestales ita indigitant : Apollo Medice, « Apollo Pæan. Cum ergo sint hujusce sideris, id est, Solis « duo maximi effectus, alter quo calore temperato juvat mortalium vitam, alter quo jactu radiorum nonnunquam pestiferum virus immittit : duo eademque cognomina circa singulos effectus propriis enuntiationibus signant, appellantes « deum ἰήϊον atque παιᾶνα, quæ cognomina utrique effectui « apta sunt : ut sit ἰήϊος, ἀπὸ τοῦ ἰᾶσθαι, a *sanando*, et παιὰν « ἀπὸ τοῦ παίειν τὰς ἀνίας : et rursus ἰήϊος ἀπὸ τοῦ ἱέναι, ab « *immittendo*, βέλος ἐχεπευκὲς ἐφιείς, et παιὰν ἀπὸ τοῦ παίειν, a « *feriendo*. Obtinuit tamen ut cum sanitatem dari sibi precantur ἰὴ παιὰν per η litteram enuntient, id est, *medere pæan :* « cum autem ἵε παιὰν per ε litteram dicunt cum adspiratione « prioris litteræ : significant hoc dici in aliquem adversa precatione, βάλλε παιάν, id est, *immitte feriendo*. Qua voce ferunt « Latonam usam cum Apollinem hortaretur impetum Pythonis incessere sagittis ; cujus rei naturalem rationem suo loco « reddam. Hanc vocem, id est, ἵε παιάν, confirmasse fertur « oraculum delphicum Atheniensibus petentibus opem dei « adversus Amazonas, Theseo regnante, namque inituros bellum jussit his ipsis verbis semetipsum auxiliatorem invocare hortarique. Apollodorus in libro quarto decimo περὶ « θεῶν, ἰήϊον Solem scribit ita appellari Apollinem ἀπὸ τοῦ κατὰ « τὸν κόσμον ἵεσθαι καὶ ἱέναι ; quod Sol per orbem impetu fertur. »

La déesse de la ville d'Ios partageait sans contredit le double caractère que Macrobe attribue à l'Apollon *Iéïos* (1).

(1) Sophocl. *Oed. Tyr.* v. 154 : Ἰήϊε, Δάλιε, Παιάν ; v. 1096 : ἰήϊε Φοῖβε.

D'ailleurs le type de la médaille la représente comme ἸΗΤΗΣ (1) lançant *un trait*: l'inscription sur l'exergue, conforme au nom de l'île, la désigne comme ἸΗΤΗΣ, c'est-à-dire comme Ἰάσω (2), Minerva Medica (Ὑγίεια).

Pausanias (3) mentionne parmi les curiosités d'Argos, une statue d'*Athéné* surnommée *Pania* Πανία, et le tombeau de *Sthénélus*, tous les deux dans le gymnase de Cylarabus. La Minerve *Pania* me paraît un synonyme de *Panacéa*, *qui guérit tout;* d'autant plus que *Sthénélus*, autre *Machaon*, peut dans cet endroit, figurer en qualité d'Ἰάτωρ *médecin*, d'après ce que nous apprend une peinture de vase publiée pl. LI des *Monum. inéd. de l'Institut*, où ce héros, signalé par l'inscription ΣΘΕΝΕΛΟΣ, s'occupe à panser la blessure de Diomède. Le double sens que nous avons cru devoir attacher à l'*Apollon Iéïos*, ainsi qu'à la *Minerve Iétès*, se retrouve encore dans un héros ancien d'Athènes (4), surnommé *Iatros* (le médecin), dont le véritable nom était *Toxaris*, *l'archer* (5).

La petite île d'Ios devait en grande partie sa célébrité au tombeau d'*Homère*, qu'on y montrait, ainsi qu'à celui de sa mère *Clymène* (6).

---

8. *Imbros*, *île* (Pl. LVII, B, 11).

L'analogie que nous avons établie p. 68 du Musée Blacas,

(1) Comparez dans mes *Vasi di premio* tav. VI, le mot ΚΑΘΙΕ au-dessus de Minerve, au moment où Arès vibre sa lance contre son ennemie.

(2) D'après Aristophane, *Iaso* était fille d'Amphiaraüs (Etym. M. v. Ἰάσω). Paus. l. II, c. 34, 2. A Oropus τετάρτη δέ ἐστι τοῦ βωμοῦ (Amphiaraï) μοῖρα Ἀφροδίτης καὶ Πανακείας, ἔτι δὲ Ἰασοῦς καὶ Ὑγιείας, καὶ Ἀθηνᾶς Παιωνίας. Paus. l. I, c. 2, 4. A Athènes, dans le temple de Dionysus Melpomenos, ἐστιν Ἀθηνᾶς ἄγαλμα Παιωνίας.

(3) Paus. l. II, c. 22, 9.

(4) Hesych. v. Ἴατρος.

(5) Lucian. *in Scytha.* Comparez le Centaure Chiron, chasseur par excellence, et surnommé *Iatros* (Etym. M. v. Χείρων.)

(6) Paus. l. X, c. 24, 3; Strab. l. X, p. 484; Herod. *de vita Hom.* c. 36; Aul. Gell. l. III, c. 11.

entre *Imbros* et *Himeros* les rapports que nous avons signalés entre ce dernier et la déesse *Pitho*, pourraient suffire pour justifier l'attribution du nom d'*Aphrodite-Pitho*, à la tête de femme dont les cheveux sont relevés et rassemblés en nœud. Pour le *personnage ithyphallique* (1) placé au revers de la même médaille, je ne saurais trouver un nom plus convenable que celui d'*Imbros*, d'après un passage d'Étienne de Byzance (2) qui nous enseigne que cette île était consacrée aux Cabires et à *Hermès* que les *Heureux* (c'est-à-dire les initiés) appelaient *Imbros*. Il nous resterait à expliquer la *branche d'arbre* que notre Imbros tient de la main droite, et la *patère* qu'il a dans la main gauche.

Souvenons-nous que le mot ἴμβρος est le même que ὄμβρος (3), l'*imber* des Latins, et qu'il désigne la pluie. Mais comment concilier la personnification de la *pluie*, avec notre figure ithyphallique, et les attributs qu'elle tient? Quant au caractère ithyphallique, c'est une remarque générale, et que personne ne contestera, que les idées de pluie et de génération s'assimilent et s'identifient presque entièrement. La Terre, par exemple, demandant à Jupiter de la pluie, ne fait autre chose qu'implorer la fécondité du maître de l'Olympe (4). Il n'est pas moins certain qu'un artiste chargé de reproduire l'idée de pluie, par une figure humaine, ne pouvait se passer de lui donner un vase assez large pour que le liquide pût en découler à grands flots. Le symbole pour l'*imber*, devait par conséquent se rapprocher de celui qu'on attribue aux grands fleuves, et à l'Océan même, en raison de l'identité de leurs fonctions. Sur la belle cylix de Sosias (5) *Amphitrite*, figure également comme déesse *qui verse de sa phiale*. Enfin la branche

(1) Comparez les autres médailles d'Imbros, citées par Mionnet, *Descr. d. méd. ant.* vol. I, p. 431, n. 7, et Mus. Blacas, p. 68, not. 19.

(2) V. Ἴμβρος· νῆσος ἱερὰ Καβείρων καὶ Ἑρμοῦ ὃν Ἴμβρον λέγουσι μάκαρες.

(3) Etym. M. v. ὄμβρος· παρὰ τὸ ὁμοῦ ῥεῖν, ὁμόροος, ὅμορος, καὶ συγκοπῇ ὅμρος. καὶ ἐπεὶ τὸ μ πρὸ τοῦ ρ οὐ δύναται εἶναι, πλεονάζει τὸ β, καὶ γίνεται ὄμβρος.

(4) Paus. l. I, c. 24, 3. Lenormant, *Annal. de l'Inst.* vol. IV, p. 63-67.

(5) *Monum. de l'Inst.* Pl. XXIV.

que tient notre représentant de la pluie, s'explique d'une manière tout aussi simple que le symbole précédent. De quelque nature qu'elle soit, toujours désignera-t-elle comme θαλλός, la *germination*, en sorte que la cause et l'effet se trouvent symbolisés dans la main du personnage appelé *pluie* (1).

Peut-être sera-t-il à propos de rappeler ici que le nom *Imbros*, se retrouve sans aucune altération, dans l'île de Samos dans le nom du fleuve *Imbrasus*. La tradition locale y fait naître Junon aux bords de l'Imbrasus, sous l'ombre d'un *saule* (2). Depuis cet évènement, le saule de Samos jouit d'une aussi grande célébrité que le palmier de Délos, où Latone accoucha d'Apollon et de Diane, et l'olivier sacré de l'acropole d'Athènes.

Si nous examinons la nature et les feuilles de la branche qu'*Imbros* tient sur notre médaille, nous nous convaincrons qu'elles admettent sans difficulté l'hypothèse du saule auquel le mythe samien nous invite à avoir recours. Si Callimaque (3) et d'autres poètes, invoquent la Junon de Samos, alternativement sous les noms d'*Imbrasia* et de *Chésia*, si Apollonius de Rhodes (4), cite la même déesse *Chésias*, comme *épouse du fleuve Imbrasus*, on sera tenté de croire que les mots Ἰμβράσια et Χησιά, ont en grec la même valeur. Χησιά est une *femme qui verse, qui a des liquides*, ἡ χέει ou ἡ ἔχουσα χεύματα. La seconde épithète ἰμβράσια, le même mot qu'ὀμβράσια ne peut dériver que d'ὀμβρέω ou ὀμβρίζω, *pleuvoir, faire pleuvoir*, et signifie par conséquent *celle qui envoie la pluie, quæ imbrem immittit*. Ce qui confirme encore davantage l'interprétation que nous venons de proposer pour les deux épithètes de la déesse samienne, ce sont les vers suivans d'Apollonius de Rhodes (5) :

(1) Matron dans les Parodies chez Athen. l. II, p. 64, c.

Βολβίνες θ' αἱ Ζηνὸς Ὀλυμπίου εἰσὶν ἀοιδοί,
Ἃς ἐν χέρσῳ θρέψε Διὸς παῖς, ἄσπετος ὄμβρος.

(2) Paus. l. VII, c. 4, 4.

(3) *Hymn. in Dian.* v. 228, et Spanheim ad h. l.

(4) Ap. Athen. l. VII, p. 283, c.

(5) L. cit.

Τῷ (*scil.* Ἰμβράσῳ) ῥά ποτ' Ὠκυρόην νύμφην περικαλλέα κούρην,
Χησιὰς εὐπατέρεια τέκεν φιλότητι μιγεῖσα·
Ὠκυρόην, ᾗ κάλλος ἀπείριτον ὤπασαν Ὧραι.

Cette généalogie mythique nous fait connaître comme fruit de l'union de l'*Imbrasus* avec *Chésia*, *Ocyroë*, Ὠκυρόη, *celle qui coule rapidement*. On voit que l'élément humide prédomine dans cette famille de personnages symboliques. Au surplus la Junon Imbrasia figure sur les monumens, comme l'Imbros de notre médaille, tenant à la main une patère (1); quelquefois même elle a une patère dans chaque main (2).

Comme divinité d'une certaine parenté avec notre Imbros, nous citerons encore l'*Aurore*, Ἠώς-Ἡμέρα, telle qu'un vase peint, publié par M. Millingen (3), la représente, avec deux hydries pleines de rosée qu'elle verse sur la terre.

La mouche placée à côté de notre Imbros, nous laisse dans l'incertitude de savoir si elle a des rapports directs avec le personnage principal, ou, si comme on est fondé à le croire, elle figure ici comme simple signe monétaire. Nous nous abstiendrons par conséquent d'émettre sur ce symbole aucune conjecture.

---

16. *Cyzique* (Pl. LVII, B, 5, 4 et 10).

Si nous trouvions un *Amour tenant un lièvre* en face d'une *Proserpine* ailleurs que sur la médaille du cabinet Fontana, par exemple sur un vase peint, nous ne serions guère embarrassé d'expliquer les deux sujets et leur rapport réciproque. D'abord pour ce qui concerne l'Amour avec le lièvre, une infinité de monumens prouveraient à priori que les anciens aimaient cette image à laquelle ils attachaient un sens symbolique. Une peinture fort intéressante, décrite par Philostrate (4),

(1) Mionnet, *Desc. de méd. ant.* vol. III, p. 282, n. 154.
(2) Mionnet, *l. cit.* p. 295, n. 246; p. 300, n. 292.
(3) *Ancient uned. Mon.* pl. VI.
(4) *Imag.* l. I, VI.

sert admirablement de commentaire à notre Amour, et à l'animal qu'il tient de la main droite. Philostrate décrit une chasse au lièvre dans laquelle interviennent plusieurs Amours. L'un d'eux cherche à intimider l'animal par ses cris, l'autre en battant des mains, un troisième en agitant sa chlamyde, les uns volent au-dessus de lui, d'autres poursuivent à pied ses traces, mais ce qui nous importe surtout, c'est qu'aucun des Amours ne lance de flèche sur le lièvre, mais qu'ils cherchent tous à le prendre vivant, comme la *victime la plus chère à Aphrodite*. Tu sais, ajoute Philostrate, ce qu'on dit du lièvre, qu'il a beaucoup de la nature aphrodisiaque. On raconte du lièvre femelle, qu'il allaite ses petits et qu'en même temps il met bas et conçoit de nouveau. Le lièvre mâle engendre comme c'est la nature des mâles, et rend fécond ce qu'il vient de procréer.

Le témoignage de Philostrate que nous venons d'alléguer, nous enseigne l'idée principale sous laquelle cet animal entrait comme symbole dans la poésie et dans l'art des anciens. Il nous révèle en même temps ses rapports avec Éros et Aphrodite. C'est donc cette dernière déesse qu'il faudrait chercher de préférence dans l'image de la divinité surnommée Κόρη Σώτειρα. Si nous ne considérons que la forme de l'art sous laquelle cette déesse se présente, nous ne pouvons nous dissimuler qu'il y a quelque chose d'insolite dans un profil jeune et beau, convenable à Proserpine aussi bien qu'à Vénus, et l'ornement de la tête, les épis qui font allusion à la déesse matronale, à Déméter. La solution de ce problème repose dans l'idée de *fécondité* inhérente au *lièvre*, et exprimée d'une manière presque aussi claire par le symbole des épis. Au reste pour justifier la liaison que nous entrevoyons entre le *lièvre* porté par l'*Amour* et l'image de la déesse *Coré Sotira*, Pausanias nous est d'un puissant secours. Il (1) raconte que les habitans de trois villes de la Laconie, d'Étias, d'Aphrodisias et de Sidé cherchant un endroit pour s'y établir, reçurent de

(1) Lib. III, c. 22, 9.

l'oracle la réponse qu'Artémis leur enseignerait le point où il fallait fonder une colonie. L'apparition d'un lièvre leur sembla de bon augure, et comme il allait se cacher sous un myrte, ils y bâtirent une ville qu'ils nommèrent *Bœæ* où l'on vénérait encore du temps de Pausanias le *myrte*, et où l'on invoquait *Artémis Sotira.*

Le rapprochement de cette Artémis Sotira avec notre Coré Sotira s'offre naturellement à notre esprit; car le caractère aphrodisiaque que le *myrte* révèle à l'égard de l'Artémis Sotira de Bœæ se trouve énoncé d'une manière non moins évidente par l'*Éros* qui accompagne la Coré Sotira de Cyzique.

L'emplacement d'un temple de *Coré Sotira* à Sparte en face de celui d'*Aphrodite Olympia* (1) démontre également les liens qui unissaient dans la religion des Grecs ces deux divinités. A Mégalopolis en Arcadie (2), nous trouvons d'abord dans le temple de *Zeus Soter*, à côté de la statue du dieu siégeant sur son trône, à gauche celle d'*Artémis Sotira*, à droite celle de *Mégalopolis.* Si l'on pense que dans la même ville, le culte de Déméter et de Coré sous le nom de grandes déesses fut un des plus célèbres de toute la Grèce, et que cette Coré précisément, fut appelée par les Arcadiens, Sotira; qu'à l'entrée du temple se trouvait la déesse Artémis (3), nous serons autorisé encore une fois à rapprocher cette Coré Sotira de l'Artémis Sotira précitée, comme la *Déméter*, sous le nom de *grande déesse*, μεγάλη θεός, de Μεγάλη πόλις, la ville de *Mégalopolis*, dont le sceptre, le modius et peut-être même un voile faisaient allusion à la mère de Proserpine. Ce qui distingue le culte de Mégalopolis de celui de Cyzique, c'est que dans la ville arcadienne on adorait séparément Déméter et Coré Sotira, tandis qu'à Cyzique la Coré Sotira réunissait à-la-fois le caractère de Cérès et celui de Proserpine. De cette façon s'explique sa jeunesse et sa beauté, ainsi que la couronne d'épis,

(1) Lib. III, c. 13, 2.
(2) Lib. VIII, c. 30, 5.
(3) Paus. l. VIII, c. 31, 1.

emblème propre à Cérès. Notre Coré Sotira est une véritable *Déméter Chloë* (1). Il n'est pas sans importance non plus de remarquer que le nom de *Coré* est donné à la fille de Jupiter, à Proserpine (2) en souvenir de sa *virginité* dont Pluton la priva lorsqu'elle cueillait des fleurs au milieu de ses compagnes, Athéné et Artémis. Cette circonstance introduit le motif de l'amour dans le culte de Proserpine et rend en quelque sorte déjà compte du génie ailé qui s'approche de notre déesse avec la victime chérie d'Aphrodite. Au surplus on apportait à la déesse *Flora*, la même que notre *Coré Sotira*, comme produits de la chasse, non pas des bêtes féroces, mais des *lièvres* et des *chèvres* (3).

Si les observations qui précèdent peuvent suffire pour comprendre les deux types de notre médaille de Cyzique, il nous reste cependant une obligation plus grave à remplir, celle de découvrir les raisons qui ont amené les habitans de Cyzique à choisir pour type monétaire, de pareils sujets de l'art de préférence à beaucoup d'autres. Pour répondre complètement à cette question, il faut consulter les traditions mythiques qui se rattachent à cette localité, et voir si elles n'ont pas laissé des traces sur les médailles de la ville.

Eckhell (4) avait déjà signalé le *culte de Proserpine* comme

(1) Paus. l. I, c. 22, 3; cf. Lenormant, *Annal. de l'Inst.* Vol. II, p. 358.
(2) Paus. l. VIII, c. 37, 6.
(3) Ovid. *Fast.* l. V, v. 371-74 :

Cur tibi (Floræ) pro Libycis claudantur rete leænis
Imbelles capræ *sollicitusque lepus?*
Non sibi respondit sylvas cessisse; sed hortos
Arvaque pugnaci non adeunda feræ.

(4) *Doctr. num. vet.* t. II, p. 451 : Cyzicus ad Propontidem urbs illustris sita in insula ore adjacente. Autonomos aureos pervetustos in quorum una facie *caput leonis*, in altera *caput forte vituli, vel quadrata incusa* huic urbi tribuere non dubitat Pellerinius; at cum abiit epigraphe omnis et leo typus sit pluribus urbibus familiaris, vererer, mox pro Cyzico ferre suffragium. Abbas Sestinius eos Samios putat, ut dicetur in Samo. — Sunt tamen armis illustres alii argentei quos sibi vindicat Cyzicus. — ΣΩΤΕΙΡΑ.

un des plus répandus à Cyzique. L'illustre numismate avait observé que sur ce point de nombreux témoignages classiques s'accordaient avec ceux que nous offrent les médailles. Il citait à cet effet une médaille en bronze, avec la tête de Proserpine couronnée d'épis au milieu d'une couronne tressée d'épis et de pavots; le revers offre ΚΥΖΙ et des cornes d'abondance remplies d'épis et de pavots (1). Une autre dont le côté principal présente la tête de Proserpine couronnée d'épis, avec l'inscription ΚΟΡΗ ΣΩΤΕΙΡΑ ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ, offre sur son revers, Bacchus armé d'un thyrse, et monté sur une panthère; on y lit ΣΤΡΑ. ΚΑΜΟΥ. ΣΕΒΗΡΟΥ ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ (2). Sur une troisième, dont le côté principal est le même, on voit Bacchus vêtu d'une longue tunique, tenant un flambeau, et placé sur un char traîné par deux Centaures (3).

A côté de ces médailles qui témoignent combien la religion de Dionysus et de Coré était répandue à Cyzique, nous apprenons par Appien (4) que *la ville de Cyzique fut donnée par*

Caput Proserpinæ spicis coronatum. Rv. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ. Caput leonis hiante rictu. AR. 1. (Beg. *Thes. Britt.* t. I, p. 490; Hunter.) Hæc tetradrachma eximia sunt; nam confirmant id quod refert Suidas : *Cyziceni stateres celebres fuere quod eleganter essent signati. Nota autem eorum fuit una parte facies muliebris, parte altera protome leonis.* Autonomi ænei frequentiores inscripti ΚΥΖΙ. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ. Qui neocoratûs addunt sub imperatoribus signati sunt. Proserpinæ in hac urbe cumprimis stabilitum cultum præter copiosa scriptorum testimonia comprobant etiam numi cum autonomi, tum quos argumenti causa huc refero.

(1) Comparez Mionnet, *Descr. d. méd.* t. II, p. 530, n° 99. ΚΟΡΗ CΩΤΙΡΑ (Sic.). Tête de Proserpine couronnée d'épis, à dr. Rv. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ. Figure virile nue marchant à droite, portant une corne d'abondance remplie de fruits. Æ. 5.

(2) Comparez Mionnet, *Descr. d. méd.* Suppl. t. V, p. 310, n. 172. ΚΟΡΗ CΩΤΕΙΡΑ. Tête de Proserpine couronnée d'épis. Rv. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ. Tigre, le pied droit posé sur un diota. Æ. 5. P. 322, N° 253. M. ΑΥΡΗΛΙΟC ΟΥΗΡ. ΚΑΙCΑΡ. Tête nue et légèrement barbue de Marc-Aurèle, à droite, avec le paludamentum. Rv. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ ΝΕΟΚΟΡΩΝ. Bacchus assis sur un siège, le canthare à la main droite, la gauche sur la haste ou un thyrse; à ses pieds, panthère; derrière, ciste mystique. Æ. 6.

(3) Eckhell, *Doctr. num. vet.* l. cit.

(4) *De bello Mithridat.* c. 75. ed. Schweighæus. Λέγεται δ' ἡ πόλις (Κύζικος)

*Jupiter en dot à Proserpine.* Cet auteur ajoute que les habitans de la ville adorent cette déesse comme la principale de leurs divinités. Heureusement nous pouvons poursuivre les traces de ce culte dans une tradition locale que nous a conservée le Grand Étymologiste (1). Il raconte qu'une jeune et belle fille nommée *Aura*, aimant la chasse, habitait le Pont; un jour qu'elle accompagnait Artémis à ce genre d'exercice, Dionysus l'aperçut, la viola et la rendit enceinte; Artémis la poursuivit de ses menaces, de sorte que craignant la colère de la déesse, Aura quitta le Pont et s'enfuit à Cyzique où sur le haut de la montagne, elle mit au jour deux jumeaux (2), et donna par cette raison le nom de Δίνδυμον à la montagne même. Nonnus remplit une grande partie de son quarante-huitième livre des détails de cette aventure. Selon lui, Aura, fatiguée de la chasse, se désaltère dans une source de vin que Bacchus a fait jaillir d'un rocher. Surprise par l'ivresse, elle s'endort: l'Amour auquel Nonnus donne l'épithète de λαγωβόλος (3), *le chasseur des lièvres*, avertit Bacchus, et avec le secours d'Aphrodite, le dieu parvient au but de ses desirs, et Aura devient mère de deux jumeaux.

Le caractère de chasseresse qui était inhérent à Aura, tant

ἐμπροίκιον ἀπὸ Διὸς τῇ Κόρῃ δοθῆναι · καὶ σέβουσιν αὐτὴν οἱ Κυζικηνοὶ μάλιστα θεῶν.

(1) V. Δίνδυμον · ὄρος Φρυγίας · εἴρηται δὲ διὰ τὴν δίνησιν τὴν τῶν θεσφορήτων · πρῶτον γὰρ ἐκεῖθεν ἤρξαντο θεοῖς κάτοχοι εἶναι οἱ ἄνθρωποι· οὕτως Ὧρος ἐν τῷ περὶ ἐθνικῶν · ἢ ἀπὸ τῶν ἐν αὐτῷ δύο ἀκρωτηρίων, ἐπεὶ δύο ἄκρας ἔχει. ΑΫΡΑ γέγονέ τις κόρη εὔοπτος, φιλοκύνηγος, οἰκοῦσα ἐν τῷ Πόντῳ. Ταύτην ποτὲ κυνηγοῦσαν σὺν Ἀρτέμιδι Διόνυσος ἑωρακώς, καὶ βιασάμενος, ἐποίησεν ἔγκυον. Ἰδὼν (ἰδοῦσα?) δὲ Ἄρτεμις ἐδίωξεν ἀπειλήσασα · φοβουμένη δὲ τὴν ὀργὴν τῆς θεοῦ ἡ Αὖρα, ἔρχεται ἐκ τοῦ Πόντου εἰς ΚΥΖΙΚΟΝ : καὶ ἀνελθὼν (ἀνελθοῦσα?) ἐπὶ τὸ ὄρος, δίδυμα τίκτει · δι' ἃ ἐκάλεσε τὸ ὄρος Δίνδυμον.

(2) Peut-être faut-il reconnaître une allusion à ces jumeaux dans les médailles suivantes de Cyzique. Mionnet, *Desc. d. méd.* t. II, p. 535, n. 148 : ΚΥΖΙΚΟϹ. Tête diadémée de Cyzicus à dr. Rv. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ. Deux poissons en sens contraire. Æ. 4. P. 536, n° 153. Sans légende, tête de femme à dr. Rv. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ. Deux poissons en sens contraire, Æ. 4. Suppl. t. V, p. 326, n° 281. Rv. ΕΠΙ ΑΥΡΗ. ΑϹΙΑΡ. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ ΝΕΩΚΟΡΩΝ. Les Dioscures avec la haste et leurs chevaux ; au milieu un autel. Æ. M. M.

(3) *Dionys.* l. XLVIII, v. 265.

qu'elle suivait le cortège de la chaste déesse, cesse naturellement de lui appartenir du moment que Dionysus en fait une autre Ariadne (1); elle partage le sort d'Hébé qui, de déesse de la jeunesse qu'elle était auparavant, finit également par devenir sous le nom de *Dia,* la proie et l'épouse de *Dis.*

En reconnaissant le mythe d'Aura, surprise et violée par Dionysus, comme base du culte de Bacchus et de Proserpine à Cyzique, nous ne nous étonnerons plus de trouver sur des médailles de bronze de Commode (2), et de Marc-Aurèle (3), Pluton enlevant Proserpine dans un quadrige. Un type qui mérite surtout notre attention est celui où la tête de Proserpine, avec l'inscription ΣΩΤΕΙΡΑ, couronnée d'épis, porte un voile flottant au-dessus de sa tête (4). Ce voile si significatif pour Aura, est souvent au-dessus de la tête de Proserpine sur les sarcophages décorés de l'enlèvement de cette déesse (5).

Ainsi l'influence qu'Aphrodite avec son cortège, et notamment l'intervention qu'Éros exerce sur la passion de Dionysus pour Aura, et son succès, me semblent parfaitement justifier le génie ailé avec le lièvre en face d'Aura qui, divinisée, prend le nom de Coré Sotira (6).

Notre planche numismatique offre, sous le nº 13, une belle médaille en argent d'Agrigente en Sicile (7), où *un lièvre se trouve entre les serres d'un aigle.* Si l'on pense qu'Agrigente a cela de commun avec Cyzique, qu'elle a été offerte par Jupiter en dot

(1) Lenormant, *Annal. de l'Inst.* Vol. II, p. 359 et suiv.

(2) Mionnet, *Descr. d. méd.* Suppl. t. V, p. 332, n. 326.

(3) Mionnet, *Descr. d. méd.* L. cit. p. 322, n. 254. Cf. t. II, p. 541, n. 188.

(4) Mionnet, *Descr. d. méd.* Suppl. t. V, p. 305, n. 138. ΣΩΤΕΙΡΑ. Tête de Proserpine couronnée d'épis avec *voile flottant*, pendans-d'oreilles et collier de perles. Rv... ΖΙ. Tête de lion tournée à g. dessous un thon; derrière, une tête de bœuf avec le cou, tournée à dr. AR. 6 1/2.

(5) Visconti, *Mus. Pio Clem.* V, 5; cf. Millin. *Galer. myth.* LXXXVI, 339.

(6) Sur l'Agora de Trœzène se trouve un temple avec des statues d'Artémis Sotira; il y a aussi βωμοὶ θεῶν τῶν λεγομένων ὑπὸ γῆν ἄρχειν· καί φασιν ἐξ Ἅδου Σεμέλην τε ὑπὸ Διονύσου κομισθῆναι ταύτῃ. Paus. l. II, c. 31, 2.

(7) Au cabinet du Roi.

à Proserpine (1) et que l'aigle (2) est le représentant naturel de Jupiter, on nous excusera peut-être d'avoir rapproché ce type de celui de Cyzique pour démontrer au moins, que l'intervention du lièvre dans le mythe de l'enlèvement de Proserpine, cache un sens symbolique sur lequel nous n'osons pas nous expliquer ici davantage.

Les recherches auxquelles nous avait engagé la médaille de M. Fontana, ont contribué aussi à modifier notre opinion sur un Statère d'or appartenant à Cyzique, publié récemment par M. Millingen (3), et reproduit sur notre planche LVII, B, n° 4. On y voit une femme assise sur une base qui porte l'inscription ΕΛΕΥΘΕΡΙ et tenant une couronne, au-dessous est un poisson pélamide. Le savant numismate anglais reconnaît dans cette figure la personnification de la *Liberté* (4), « divinité qui donne à « la vie le plus grand charme, qui est l'objet du desir univer- « sel » etc. Pour expliquer la *couronne*, M. Millingen cite des vers de Simonide où les mots Στέφανον ἐλευθερίας se retrouvent. A défaut de documens historiques, notre savant collègue termine son article en proposant des conjectures sur l'époque à laquelle les habitans de Cyzique ont recouvré leur liberté.

Si l'on réfléchit jusqu'à quel point la religion dominait toutes les directions de la vie des anciens, qu'on cherchait à rattacher même les faits les plus matériels et les plus historiques aux divinités et à leur influence, on se demandera naturellement, si l'inscription ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ placée sur le siège de cette femme stéphanéphore n'admet pas une interprétation plus

(1) Pindar. *Pyth.* XII, princ. Schol. rec. ad. *Olymp.* II, v. 14. Ἡ ἐν Σικελίᾳ Ἀκράγας; Περσεφόνῃ ἐδόθη παρὰ Διὸς εἰς ἀνακαλυπτήρια. Cf. Schol. ad *Nem.* I, v. 16; ad *Olymp.* VI, v. 160; ad *Pyth.* XII, v. 1; Plutarch. *in Timol.* c. IX.

(2) Hesych. v. Λαγοθήρας, ἀετοῦ εἶδος.

(3) *Ancient coins of cities and kings*, p. 71; cf. Mionnet, *Descr. d. méd* Suppl. t. V, p. 304, n. 127.

(4) Millingen, *l. cit.* « Liberty, a divinity who gives to life its greatest « charm, who is the object of universal desire, but unfortunately is seldom « found, as she fixes her abode there only, where her inseparable compa- « nions Religion and Piety are to be found with her. »

en rapport avec le type des autres médailles de Cyzique. Nous avons vu plus haut que *Coré Sotira* était adorée dans cette ville comme déesse protectrice; l'époux de cette Coré Sotira, était Dionysus, vénéré naturellement sous le nom de *Zeus Soter*. Une médaille en bronze (1) ornée, d'une part, de la tête de ΚΟΡΗ ΣΩΤΕΙΡΑ, et de l'autre, d'un *aigle debout tenant dans son bec une couronne* avec l'inscription ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ, mérite de fixer notre attention, parce que l'aigle symbolise ce Jupiter, et que la couronne rapproche ce type de celui d'*Eleuthéria* qui nous occupe. S'il est certain que les noms de Ζεὺς Σώτηρ, *Zeus Sauveur*, et de Ζεὺς Ἐλευθέριος, *Zeus Libérateur*, se confondent l'un avec l'autre dans le langage, comme dans le système religieux des Grecs (2), il s'ensuit naturellement que les noms de leurs épouses Κόρη Σώτειρα et Κόρη Ἐλευθερία, désignent aussi la même pensée.

Les médailles de Syracuse en offrent la preuve la plus évidente : elles sont ornées de la tête d'Artémis Sotira avec l'inscription ΣΩΤΕΙΡΑ (3), tandis que d'autres appartenant à la même ville, offrent la tête de Zeus Soter ou Eleuthérios au revers d'Artémis (4).

(1) Mionnet, *Descr. d. méd.* Suppl. t. V, p. 310, n. 175. ΚΟΡΗ СΩΤΕΙΡΑ. Tête de Cérès, à dr. Rv. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ. Aigle debout, tenant dans son bec une couronne. Æ. 4. L. cit. p. 328, n° 291. Tête de Faustine jeune. Rv. ΚΥΖΙΚΗΝΩΝ. Un aigle éployé. Æ. 5.

(2) Hesych. v. Ἐλευθέριος Ζεύς· τῶν Μήδων ἐκφυγόντες, ἱδρύσαντο τὸν Ἐλευθέριον Διά. Τοῦτον δὲ ἔνιοι καὶ Σωτῆρά φασι.

(3) Mionnet, *Descr. d. méd.* t. I, p. 314, n. 942. ΣΩΤΕΙΡΑ. Tête de Diane à droite; carquois derrière le dos. Rv. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Foudre ailé. Æ. 5. P. 309, n° 892. ΖΕΥΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ. Tête de Jupiter laurée à droite. Rv. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Foudre, dans le champ un aigle. Æ. 6. P. 302, n° 813. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Tête d'Apollon laurée à gauche; derrière, un trépied. Rv. ΣΩΤΕΙΡΑ. Tête de Diane pharetrée, à droite; derrière, une torche. AR. 4.

(4) Mionnet, *Descr. d. méd.* t. I, p. 314, n. 944. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Tête de Diane à droite. Rv. ΔΙΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΥ. Foudre ailé. Æ. 5. P. 298, n° 773. ΖΕΥΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ. Tête de Jupiter laurée à gauche. Rv. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Pégase volant à gauche, dessous un astre. AR. 5. —Hesych. v. Ἐλευθέριος Ζεύς.... τοῦτον δὲ ἔνιοι καὶ Σωτῆρά φασι. Τιμᾶται δὲ καὶ ἐν Συρακούσαις, καὶ παρὰ Ταραντίνοις, κ. τ. λ. Ce passage nous autorise à reconnaître la tête de *Zeus E-*

Cette interprétation du mot Ἐλευθερία, comme épouse de Zeus Eleuthérios, nous procure encore l'avantage d'obtenir le véritable nom grec de la *Dea Libera* des Latins, l'épouse de *Liber Pater*, le Zeus Eleuthérios des Grecs. Et comme cette *Dea Libera* s'assimile à la *Vénus Libitina*, de même l'Ἐλευθερία des Grecs réunit dans son nom les deux sens à-la-fois; car le sens de *liberté* (1) n'en est nullement exclus, et la couronne que la déesse tient de ses mains, nous rappelle d'une part, il est vrai, la couronne de fiancée comme celle d'Ariadne (2), mais de l'autre elle indique aussi la victoire absolument comme le trophée que, sur un grand nombre de médailles grecques, la déesse Niké érige en face de la figure de Zeus Eleuthérios (3). L'explication que nous donnons d'Ἐλευθερία en nous conduisant à Eleusis et aux divinités des mystères, se justifie encore par une médaille où, au revers de la tête de Proserpine, nous rencontrons Cérès marchant à droite, et tenant de chaque main un flambeau ardent (4).

*thérios* sur les deux médailles de Tarente publiées par M. Millingen (*Anc. coins of greck cities*, Pl. I, 17 et 18); le revers de l'une montre une Victoire érigeant un trophée, celui de l'autre, une Victoire tenant le foudre.

(1) Ovid. *Fast.* l. IV, v. 622—625.

> Occupat Apriles Idus cognomine *Victor*
> *Juppiter* : hac illi sunt data templa die.
> Hac quoque, ni fallor, populo dignissima nostro
> Atria *Libertas* cœpit habere sua.

Cf. Macrob. *Saturn.* l. I, c. 4 : Masurius etiam secundo Fastorum LIBERALIUM *dies*, inquit, *a pontificibus agonium* MARTIALE *appellatur*. Macrob. *Saturn.* l. I, c. 19 : Siquidem plerique *Liberum* cum *Marte* conjungunt unum deum esse monstrantes; unde Bacchus ἐνυάλιος cognominatur; quod est inter propria Martis nomina. Colitur etiam apud Lacedæmonios *simulacrum Liberi patris hasta insigne*, non thyrso, sed et cum thyrsum tenet, quid aliud quam latens telum gerit cujus mucro hedera lambente protegitur ?..... Hinc etiam *Liber pater bellorum potens* probatur, quod eum primum ediderunt *auctorem triumphi*.

(2) Paus. l. V, c. 19, 1 : Ἀριάδνη κατέχουσά ἐστι στέφανον; cf. Hygin. Poet. astron. l. II, c. 5.

(3) Comparez les méd. de Tarente chez Millingen, *Anc. coins*, Pl. I, 17 et 18.

(4) Mionnet, *Descr. d. méd.* Suppl. t. V, p. 310, n. 170. Sestini, *Mus. Fon-*

L'image d'un taureau cornupète, sur une autre médaille de Cyzique (1) dont le revers montre une torche couchée, trouve son commentaire dans Athénée (2), d'après lequel *Bacchus* fut honoré à Cyzique sous la forme d'un *taureau*. C'est sans doute à ce même dieu que se rapporte la fête ταυροπόλια mentionnée par Hésychius (3), et qu'on célébrait dans cette ville.

L'épouse de ce Dionysus fut vénérée sous la forme d'une *génisse de couleur noire* (4), pour faire allusion à l'empire des ombres, dans lequel elle dominait. Nous rapportons à cette particularité de la religion de Cyzique, une médaille d'or (5), ornée d'une tête de veau dans le creux, et du côté opposé montrant une tête de lion, la gueule ouverte; derrière sur une ligne diagonale on lit KYZ.

Je me permettrai de rappeler, à l'occasion de ce lion (6), la gueule béante du *Dionysus Saotès* (7) de Samos, et de reconnaître également sous cette forme l'époux de Proserpine.

*tana*, Pl. III, p. 54, n. 1. Tav. V, fig. 3 (Ilithyia). Comparez sur l'identité de Déméter Eleusinia et de Léto Ilithyia, *Annal. de l'Inst.* vol. V, p. 175.

(1) Mionnet, *Descript. d. méd.* Suppl. t. V, p. 310, n. 171; voyez aussi le même ouvrage, p. 307, n. 150. Partie antérieure d'un bœuf tourné à dr. Rv. KYZI. Au milieu, un monogramme, le tout dans une couronne d'épis. Æ. 2 1/2. N° 151. Tête de bœuf avec le con. Æ. 3. N° 152. Tête de bœuf de face. Rv. légende effacée et trépied. Æ. 3.

(2) Lib. XI, p. 476, a. Διόνυσος ἐν δὲ Κυζίκῳ καὶ ταυρόμορφος ἵδρυται.

(3) Ταυροχόλια (ταυροπόλια), ἑορτὴ ἐν Κυζίκῳ.

(4) Appian. *de bell. Mithrid.* c. 75; cf. Porphyr. *de abstinentiâ*, l. I, c. 25; Plutarch. *in Lucull.* c. XV.

(5) Mionnet, *Descr. d. méd.* Suppl. t. V, p. 305, n. 130. Comparez, p. 306, n. 139. ΣΩΤΕΙΡΑ. Tête de Proserpine. Rv. KYZIKHNΩN. Tête de lion tirant la langue, tournée à gauche, derrière une chouette, dessous un thon. AR. 6. N° 141. ΣΩΤΕΙΡΑ. Rv. KYZI. Tête de lion, à g. derrière, une massue; dessous, le thon. AR. 6. P. 307, n° 146. *Idem.* Rv. *Id.* et derrière la tête du lion, mouche ou étoile. AR. 5 1/2. P. 310, n. 169. Tête de Proserpine. Rv. KYZIKHNΩN. Vache debout. Æ. 4.

(6) Mionnet, *Descr. d. méd.* Suppl. t. V, p. 305, n. 132. Partie antérieure d'un sanglier tourné à g. derrière un thon. Rv. Tête de lion, au-dessus un astre, le tout, dans un carré creux. AR. 1.

(7) Panofka, *Res Samiorum*, p. 64.

Nous citons en faveur de cette hypothèse, une autre médaille de Cyzique (1) où la tête de veau se trouve remplacée par la tête de Proserpine couronnée d'épis, et l'inscription ΣΩΤΕΙΡΑ, tandis que le revers avec les lettres ΖΙ, restes de ΚΥΖΙ, montre également une tête de lion, et derrière, une tête de bœuf.

Notre intention n'étant nullement de publier une monographie numismatique de Cyzique, nous nous contenterons d'extraire encore du grand nombre de médailles qui existent de cette ville, deux autres médailles dont l'interprétation nous paraît ressortir de quelques témoignages des anciens. La première est en bronze (2) avec la tête diadémée de Cyzicus, et l'inscription ΚΥΖΙΚΟΣ; sur le revers est un autel de forme ronde avec une porte au centre; au-dessus *trois femmes tenant des flambeaux;* de chaque côté de l'autel une *torche allumée*, autour de laquelle s'entortille un serpent. Nous y reconnaissons les *trois Ilithyies*, d'après l'explication d'Ilithyie dadophore donnée par Pausanias (3). Il faut savoir que Cyzique était appelé l'*île des Ours*, parce que les nourrices de Jupiter, qui y séjournaient sur une montagne, furent transformées en ourses (4). Ces ourses rappellent l'Artémis Brauronia, sur l'identité de laquelle avec Ilithyie M. Brœndsted (5) a disserté si savamment.

(1) Mionnet, *Descr. d. méd.* Suppl. t. V, p. 305, n. 138.

(2) Mionnet, *Descr. d. méd.* t. II, p. 534, n. 137.

(3) L. VII, c. 23, 5 : Αἰγιεῦσι δὲ Εἰλειθυίας ἱερόν ἐστιν ἀρχαῖον, καὶ ἡ Εἰλείθυια ἐς ἄκρους ἐκ κεφαλῆς τοὺς πόδας ὑφάσματι κεκάλυπται λεπτῷ, ξόανον, πλὴν προσώπου τε καὶ χειρῶν ἄκρων καὶ ποδῶν.... καὶ ταῖς χερσὶ τῇ μὲν ἐς εὐθὺ ἐκτέταται, τῇ δὲ ἀνέχει δᾶδα. Εἰλειθυίᾳ δὲ εἰκάσαι τις ἂν εἶναι δᾷδας, ὅτι γυναιξὶν ἐν ἴσῳ καὶ πῦρ εἴσιν αἱ ὠδῖνες. Ἔχοιεν δ' ἂν λόγον καὶ ἐπὶ τοιῷδε αἱ δᾷδες, ὅτι Εἰλείθυιά ἐστιν ἡ ἐς φῶς ἄγουσα τοὺς παῖδας.

(4) Steph. Byz. v. Κύζικος.... ἐκαλεῖτο δὲ καὶ Ἄρκτων νῆσος. Plin. l. V, c. 32: Ultra insula quam continenti junxit Alexander, in qua oppidum Milesiorum *Cyzicum*, antea vocitatum *Arconnesus*, et *Dolionis*, et *Dindymis*. Il y avait dans le voisinage de Cyzique le *mont des ours*, Ἄρκτων ὄρος. Schol. Apoll. Rhod. l. I, v. 9 : ταύτῃ οὖν τῇ χεῤῥονήσῳ παράκειται ἄρκτον ὄρος, κυρίως οὕτω λεγόμενον· ἐπειδή φασι τὰς τροφοὺς τοῦ Διὸς ἐκεῖ διατριβούσας εἰς ἄρκτους μεταβληθῆναι. Cf. ad v. 941.

(5) *Voyages dans la Grèce*, liv. II, p. 248 et suiv.

Il nous reste à parler d'une petite médaille d'or (Voy. notre pl. LVII, B, n° 10) qu'on attribue à Cyzique, et sur laquelle on voit un *Centaure tenant un arbre*. au-dessous le thon (1). En examinant un autre genre de traditions relatives à Cyzique, celles qu'on est accoutumé de considérer déjà comme du domaine de l'histoire, nous rencontrons un *Cyzicus*, cité comme petit-fils d'*Apollon et de Stilbé* par le Scholiaste d'Apollonius de Rhodes (2), et comme fils d'Apollon lui-même par Conon (3), tandis que Diodore de Sicile (4) désigne *Centaurus* et *Lapithès*, comme étant le seul fruit de cette union divine. Il y aurait donc une parenté irrécusable entre le Centaure de la médaille de Cyzique, et le roi Cyzicus. Nous arrivons à ce résultat encore par une autre voie et tout en poursuivant la biographie de Cyzicus. Les Argonautiques du pseudo-Orphée (5) nomment *Cyzicus*, roi des *Dolopes*, ce qui fait qu'il est lui-même un Dolope. Or, Hygin (6) cite *Dolops* comme fils de Saturne et de Philyra, à côté de *Chiron*. Il s'ensuit que le Centaure Chiron devient le frère de Dolops, de même que Centaurus figure dans le mythe de Diodore comme frère de Lapithès; et que *Cyzicus est à-la-fois un Lapithe et un Dolope*. Remarquons encore que d'après Apollonius de Rhodes (7),

(1) Mionnet, *Descr. d. méd.* t. II, p. 527. N° 74. Centaure à genoux sur un poisson, agitant dans ses bras un arbre déraciné et dépouillé de ses branches. Rv. Aire carrée en creux, divisée en quatre parties égales et profondes? AV. 1 1/2. Au cabinet du Roi.

(2) Ad. l. I, v. 948.

(3) *Narrat.* 41.

(4) L. IV, c. 69, p. 189. Cf. Schol. Apollon. Rhod. l. I, v. 41.

(5) V. 504 sqq. Apollod. l. I, c. 9, 18, et Apollon. Rhod. l. I, v. 961, le nomment roi des Dolions. Cf. Steph. Byzant. v. Δολίονες.

(6) *Prolog. fabular.* p. 8.

(7) L. I, v. 583—85:

Φαίνοντο δ' ἄπωθεν.
Πειρεσιαὶ Μάγνησά θ', ὑπεύδιος ἠπείροιο
Ἀκτή, καὶ τύμβος Δολοπήϊος.

Schol. ad. v. 584: Τὴν Μαγνησίαν λέγει τὴν κατὰ Θεσσαλίαν.

Dolops périt à Magnésie, et fut enterré près d'un lac. Ce qu'il y a de curieux c'est que ce sont précisément les Magnésiens qui adoraient Chiron en lui offrant les prémices des fruits (1).

J'hésite à pousser plus loin ces recherches, et je n'ose presque pas énoncer que le *lièvre* qui est si souvent suspendu aux branches des arbres que portent les Centaures (2), ne figure pas seulement comme un simple produit de la chasse de ces êtres demi-sauvages, mais qu'il sert en même temps d'hiéroglyphe pour les enfans d'Ixion. Car le mot κένταυρος, si je ne me trompe, se divise en deux κέντ et αὖρος. Κέντ vient de κεντεῖν *aiguilloner*, *piquer*, et αὖρος est comme λαγώς le nom du lièvre (3); κένταυρος s'explique par conséquent par ὁ κεντῶν τὸν αὖρον, *celui qui pique, qui aiguillonne le lièvre.* Si l'on adopte cette explication, l'Amour tenant le lièvre (4) comme produit de la chasse, devient en quelque sorte un autre κένταυρος, de même que l'aigle sur la médaille d'Agrigente (5). Mais à côté de la généalogie des Centaures citée plus haut, se trouve une autre tradition sur laquelle le Grand Étymologiste fournit des renseignemens dans des termes qui, d'après notre manière de voir, sont de la plus haute importance. Voici ses paroles : κένταυρος, ἀφ' οὗ τὸ τῶν κενταύρων γένος· ὃς οὕτως ὠνόμασται ἀπὸ τοῦ τὸν πατέρα αὐτοῦ Ἰξίονα κεντεῖν τὴν αὖραν· φασὶ γὰρ αὐτὸν τῆς Ἥρας ἐρασθέντα, συγγενέσθαι αὐτῇ ὁμοιωθείσῃ νεφέλῃ· ἐξ ἧς ἐτέχθη ὁ κένταυρος. κ. τ. λ. L'expression κεντεῖν τὴν αὖραν mérite surtout notre attention; car ce que l'Étymologiste rapporte d'Ixion (l'assaillant, l'impétueux), est précisement ce que Nonnus nous enseigne à l'égard de Dionysus. De cette façon, nous rentrerions dans le mythe de Cyzique et nous aurions dans le *Centaure* de la médaille d'or, le *fils de Dionysus et d'Aura*, ou si l'on aime mieux d'*Ixion et de Héra* transformée en *nuage* (νεφέλη,

(1) Plut. *Sympos.* III, quæst. 1, t. VIII, p. 564. ed. Reiske.
(2) *Monum. de l'Instit.* Pl. XXXVII.
(3) Suidas, v. Αὖροι, Λαγωοί.
(4) Voy. notre pl. numismatique, n. 5.
(5) Voy. notre pl. n. 13.

αὖρα), et en même temps, d'après nos démonstrations antérieures, *le frère de Cyzicus.*

---

23. *Acmonia en Phrygie.* (Pl. LVII, B, 8.)

Sur cette médaille, Jupiter, assis sur un trône exécuté avec soin, excite moins notre attention par la phiale de laquelle sa main gauche paraît verser un liquide, et par le sceptre sur lequel sa droite s'appuie, que par les deux symboles qui l'entourent. A ses pieds une *chouette* en place d'un *aigle*, démontre qu'il ne s'agit point ici du dieu de la sphère supérieure; de même le *croissant* qu'on voit près de sa tête, ne peut se rattacher qu'à l'empire de la nuit et des ténèbres. Avec ces notions s'accorde parfaitement l'idée que nous avons exposée à l'égard d'*Acmon* dans le IV^e^ volume de ces *Annales* p. 396. Nous y faisions observer qu'Etienne de Byzance, en nommant *Manès* père d'*Acmon*, indiquait clairement le caractère *chthonien*, qu'il fallait attribuer au fondateur de la ville phrygienne. Le mot ἄκμων, désignant l'*enclume* reportait notre pensée vers *Vulcain*, dont les deux fils qu'il eut avec *Acmoné*, s'assimilaient par leur profession à Acmon et Passalus, les enfans de Thia, et ajoutaient de nouvelles preuves en faveur de notre hypothèse. Un bois sacré près du fleuve *Thermodon*, s'appelait *Acmonion*, *l'endroit de l'enclume ou la forge.* Le séjour dans l'intérieur de la terre étant commun à Vulcain et à Pluton, on comprend facilement pourquoi le personnage infernal *Charon* est appelé un *Acmonide*, c'est-à-dire fils d'Acmon. Au surplus si l'on élevait des doutes sur le caractère tellurique du Jupiter de la médaille d'Acmonia, je m'autoriserais du témoignage d'Homère (1) dans les vers où Jupiter menace Junon de la sus-

(1). *Iliad.* XV, v. 18.

Ἦ οὐ μέμνῃ ὅτε τ' ἐκρέμω ὑψόθεν, ἐκ δὲ ποδοῖιν
Ἄκμονας ἧκα δύω, περὶ χερσὶ δὲ δεσμὸν ἴηλα
Χρύσεον, ἄῤῥηκτον; σὺ δ' ἐν αἰθέρι καὶ νεφέλῃσιν
Ἐκρέμω.

pendre dans les airs, en lui attachant à chacun des pieds une enclume. Un Jupiter qui a de pareilles idées et la faculté de les mettre en exécution, se présente dans ce cas particulier comme *dieu forgeron*. La Junon qu'il veut suspendre dans les airs devient une déesse *Lune*, à l'égard de laquelle il ne sera pas inutile de citer le proverbe très répandu : tirer la Lune vers la terre (1).

En rappelant que la déesse *Athéné* s'assimile dans plus d'un culte à la déesse *Séléné* (2), nous reconnaîtrons sans peine dans le *croissant*, le symbole de *l'épouse de notre Zeus Acmonius*, et dans la *chouette*, le complément d'une triade religieuse sur laquelle nous avions déjà insisté à propos d'un candélabre en bronze (3), et d'une médaille de Magnésie (4). Minerve figure sur l'un sous le simple indice d'un casque, sur l'autre, en *déesse armée*, *Atlas*, personnage éminemment tellurique remplace notre *Zeus Acmonius*, et la *chouette* emblème de la *nuit*, et en même temps du *feu* à cause de ses yeux étincelans, se joint comme troisième personnage à l'union de ces divinités.

---

26. *Lamia en Cilicie.* (Pl. LVII, B, 1.)

M. Fontana explique la femme assise, représentée sur la médaille de Lamia, comme la personnification du sénat de cette ville, et ajoute que, sur d'autres monumens, le sénat paraît également sous les traits d'une femme. La forme de Vénus, sous laquelle figure ici le sénat avec l'épithète ἱερά qu'on lui donne, mérite cependant quelque considération. Si nous réfléchissons que, dans plus d'une ville de la Grèce, les premiers magistrats occupaient aussi des fonctions sacerdotales ; que les prêtres de Dionysus portaient le costume et les emblèmes de leur dieu, les Butades le trident de

(1) Hesych. v. καθελεῖν σελήνην· ἐδόκουν αἱ Θετταλαὶ τὴν σελήνην κατάγειν.
(2) *Musée Blacas*, vol I, p. 55.
(3) *Annal. de l'Instit.* vol. II, *tav. d'agg.* 1830. E. 5, 6, 7, et p. 175.
(4) *Ann. de l'Inst.* vol. V, p. 117-125, et *Mon. inéd. de l'Inst.* Pl. XLIX A, 1.

Neptune (1), nous puiserons peut-être dans ces deux faits quelques argumens pour expliquer la forme de Vénus, sous laquelle se présente le *sénat de Lamia.* Il nous resterait à démontrer que Vénus était réellement la divinité protectrice de la ville, et qu'elle lui avait donné son nom, comme Athéné à la ville d'Athènes, et tant d'autres divinités à d'autres villes de la Grèce. Écoutons les témoignages des anciens sur le personnage de *Lamia.* D'après Etienne de Byzance (2) ce fut une reine des Trachiniens, qui donna son nom à la ville thessalienne homonyme de la nôtre. Le nom de *Lamia*, ne se restreint cependant pas aux limites d'un seul personnage royal; il appartient aussi à une fille de Posidon (3), à un monstre qui dévorait les hommes de tout âge (4), à une espèce de Gorgone qui faisait peur aux petits enfans (5). D'après d'autres témoignages des anciens, c'était une autre

(1) Plutarch. *Vit.* X *Rhetor. Lycurg.* in fin. Il paraît que M. Brœndsted, en expliquant d'une manière contraire à la mienne le vase de la naissance d'Erichthonius publié pl. X et XI des *Monum. inéd. de l'Inst.* n'avait pas fait attention à ce passage, autrement il n'aurait pas protesté avec tant de chaleur contre le sceptre terminé en harpon dans lequel je reconnaissais une espèce de trident, ni contre le nom de *Neptune* dont son *Butès*, dans sa qualité de prêtre, ne fait qu'occuper la place. La dissidence entre l'avis de M. Brœndsted et le mien, est par conséquent presque imperceptible, puisqu'elle repose seulement sur la question de savoir si le personnage assis, armé d'un sceptre est, comme je pense, *Posidon Erechtheus*, ou, comme dit M. Brœndsted, *Butès*, *le prêtre de cette même divinité.*

(2) V. Λαμία.

(3) Paus. l. X, c. 12, 3 : ἣν (Ἡροφίλην Σίβυλλαν) θυγατέρα Ἕλληνες Διὸς καὶ Λαμιας, τῆς Ποσειδῶνός, φασιν εἶναι.

(4) Philostr. *Apoll. Tyan.* l. VIII, c. 7, sect. 9. p. 341. ηὐξάμην αὐτῷ (Ἡρακλεῖ), καὶ ἐν Πελοποννήσῳ ποτέ. Λαμίας γάρ τι φάσμα κἀκεῖ περὶ τὴν Κόρινθον ἤλυε, σιτούμενον τῶν νέων τοὺς καλοὺς· καὶ ξυνήρατό μοι τοῦ ἀγῶνος, οὐ θαυμασίων δεηθεὶς δώρων, ἀλλὰ μελιττούτης, καὶ λιβανωτοῦ, καὶ τοῦ ὑπὲρ σωτηρίας τι ἀνθρώπων ἐργασάσθαι.

(5) Philostr. *Ap. Tyan.* l. IV, c. 25, p. 165 : ὡς δὲ γιγνώσκοιτε ὃ λέγω, ἡ χρηστὴ νύμφη μία τῶν ἐμπουσῶν ἐστιν ἃς Λαμίας τε καὶ μορμολυκείας οἱ πολλοὶ ἡγοῦνται. Cf. l. II, c. 4, p. 52.

Circé (1), séduisant par sa beauté et sa jeunesse (2) et dont plusieurs courtisanes des temps postérieurs ont emprunté le nom (3). En l'honneur de la courtisane de Démétrius Poliorcète qui portait le nom de Lamia, les Athéniens et les Thébains avaient érigé des temples à *Aphrodite Lamia* (4).

Quelque différentes que puissent paraître les applications du nom de Lamia, dont nous venons de faire mention, elles se résument cependant toutes dans une pensée générale qu'on retrouve dans le mot λαμία, d'après le sens qu'on y attachait dans la langue grecque. Λαμία désigne un monstre vorace, un gros poisson; et λάμος un creux, un gouffre. Le rapport avec la mer, inhérent au mot Λαμία, est révélé par la voie mythique dans la généalogie neptunienne que Pausanias (5) donne à *Lamia*. Ptolémée Héphæstion (6) énonce la même idée, lorsqu'il cite, comme mère d'Achille, Lamia, à la place de la néréide Thétis. Aphrodite, soit qu'on la regarde comme épouse de Posidon (7), soit qu'on se contente de la considérer comme

(1) Hesych. v. χαρκώ· ἡ Λαμία.

(2) Philostr. *Apoll. Tyan.* l. IV, c. 25, p. 164 : ἐρᾶσθαι δὲ τὸν Μένιππον πολλοὶ ᾤοντο ὑπὸ γυναίου ξένου· τὸ δὲ γύναιον καλή τε ἐφαίνετο, καὶ ἱκανῶς ἁβρά, καὶ πλουτεῖν ἔφασκεν. Οὐδὲν δὲ τούτων ἄρα ἀτεχνῶς ἦν, ἀλλὰ ἐδόκει πάντα. Κατὰ γὰρ τὴν ὁδὸν τὴν ἐπὶ Κεγχρείας βαδίζοντι αὐτῷ μόνῳ φάσμα ἐντυχόν, γυνή τε καὶ ἐγένετο, καὶ χεῖρα ξυνῆψεν, ἐρᾷν αὐτοῦ πάλαι φάσκουσα, Φοίνισσα δὲ εἶναι, καὶ οἰκεῖν ἐν προαστείῳ τῆς Κορίνθου, τὸ δεῖνα εἰποῦσα προάστειον, ἐς ὃ ἑσπέρας, ἔφη, ἀφικομένῳ, ᾠδή τε ὑπάρξει ἐμοῦ ᾀδούσης, καὶ οἶνος οἷον οὔπω ἔπιες. κ. τ. λ.

(3) Athen. l. VI, p. 253 a et b.

(4) Athen. *l. cit.*

(5) L. X, c. 12, 1.

(6) L. VI. καὶ Διὸς καὶ Λαμίας Ἀχιλλέα γενέσθαι φασὶ τὸ κάλλος ἀμήχανον.

(7) Panofka, *Ann. de l'Inst.* vol. IV, p. 375; vol. V, p. 164; Welcker, *Ann. de l'Inst.* vol. V, p. 221, not. 3; Pindare, *Olymp.* VII, v. 25 où Rhodes est désignée comme fille de *Posidon et d'Aphrodite* :

Τὰν ποντίαν
Ὑμνέων παῖδ' Ἀφροδίτας,
Ἀελίοιό τε νύμφαν
Ῥόδον.

Cf. Athen. l. VI, p. 253, c. où les Athéniens honorent Démétrius Poliorcète comme fils de *Posidon* et d'*Aphrodite*.

fille de Thalassa, la mer, (1) attestera toujours, ne fût-ce que sous ce seul point de vue, sa parenté avec Lamia. La nudité de la partie supérieure du corps de notre figure numismatique tient à-la-fois de la nature aphrodisiaque, et de la nature marine. Scylla a toujours les mamelles découvertes.

Mais pour mieux saisir encore l'idée que les anciens se formaient de Lamia qui, à l'instar d'Aphrodite et de toutes les divinités des Grecs, était à-la-fois bienfaisante et malfaisante, il faut recourir à Nicandre (2) auquel nous devons un récit très détaillé sur son séjour, sa vie et sa fin tragique. Il signale *Lamia*, que d'autres appelaient *Sybaris*, comme un monstre habitant une caverne du mont Cirphis près Crissa en Phocide, et enlevant tous les jours, hommes et animaux des environs pour les dévorer. Afin de mettre un terme à cette calamité du pays, les habitans de Delphes consultent l'oracle, et reçoivent pour réponse qu'il fallait amener volontairement un des jeunes citoyens à l'antre de Lamia, et l'exposer à la voracité du monstre. Le sort tomba sur Alcyonée, fils unique de Diomus et de Méganire, aussi distingué par sa beauté que par son esprit et son caractère. Au moment où les prêtres conduisent cette victime ornée de couronnes, vers la retraite du monstre, Eurybate, jeune et noble aussi, se trouvant par hasard sur le chemin, frappé par la beauté d'Alcyonée et touché de la mort éminente à laquelle on allait le vouer, lui arrache les couronnes et se fait amener en sa place auprès du monstre. A peine entré dans la caverne, il enlève *Sybaris* à sa retraite, la porte dehors et la précipite du haut des rochers. Le monstre se brisa la tête par cette chute, et le pays en fut délivré pour toujours. A la place où *Sybaris* périt, jaillit une source qui prit son nom, et c'est à cette source que les Locriens empruntèrent le nom de la ville qu'ils fondèrent en Italie.

L'analogie du mythe qui précède avec celui du Sphinx thébain, est trop frappante pour qu'elle ne s'offre pas sur le champ au lecteur. En effet en faveur de la forme du Sphinx parlent

(1) Paus. l. II, c. 1, 7. (2) Ap. Antonin. Liberal. c. VIII.

d'une part le caractère de femme attribué par les mythologues à ce monstre, et de l'autre le séjour dans un antre qui ne peut convenir qu'à une bête féroce, telle que le lion, et nullement à un animal qui vit au sein des eaux. D'un autre côté, un être fabuleux éminemment destructeur, tel que Sybaris ou Lamia ne peut appartenir qu'à l'enfer. Il entre dans cette série de personnages mythiques dans lesquels le Minotaure occupe une place si importante. Toutes ces divinités infernales, et je n'ai pas besoin d'observer que Scylla y entre également, se distinguent, il est vrai, dans leurs formes extérieures, non-seulement par la différence du sexe, mais encore par l'élément auquel elles appartiennent; elles sont ou divinités marines, ou divinités terrestres. Au premier rang, parmi les premières figurent Scylla et Eurynome (1) : à la tête de celles qui habitent la terre, se placent le Sphinx thébain, et la Chimère de la Lycie.

Il résulte de tout ce qui précède que le personnage mythique appelé *Lamia*, figure comme une véritable *Vénus Libitina*, idée que justifient les différens mythes qui se rattachent à son nom, et la forme sous laquelle elle paraît sur notre monument numismatique.

TH. PANOFKA.

(1) Paus. l. VIII, c. 41, 4.

# II. LITTÉRATURE.

## I. MÉTAPONTE, PAR LE DUC DE LUYNES ET F. J. DEBACQ.— PARIS, 1833; IN-FOLIO, CHEZ MAZE.

Le reproche le plus essentiel qu'on puisse faire au bel ouvrage dont nous entreprenons l'analyse, est de ne pas répondre complètement à son titre. Il n'est personne qui, en voyant paraître, sous le nom de Métaponte, un volume in-folio exécuté avec le plus grand luxe, et décoré de planches magnifiques, ne s'attende à trouver ici une monographie complète d'une des villes les plus célèbres et les plus importantes de la Grande-Grèce. Or, c'est précisément cette pensée si naturelle que M. le duc de Luynes repousse dans son avant-propos : il conserve l'espoir « de voir un jour ses Antiquités de Métaponte « servir d'introduction à quelque livre, où les ruines de la « Grande-Grèce seront retracées avec ses annales si variées, si « dignes de souvenirs, et qui n'ont point encore trouvé d'histo- « rien. » Quant à nous, nous croyons devoir le déclarer avec franchise, les moyens d'exécution dont M. le duc de Luynes disposait, et dont il a fait un si noble usage, nous semblent hors de proportion avec un ouvrage qui ne prétend pas au-dessus d'un essai et d'une introduction. Certes, si l'on a quelque lacune à regretter dans les nombreuses monographies qui ont pour objet l'histoire particulière des cités grecques, et dont la littérature allemande s'est enrichie depuis une vingtaine d'années, c'est de manquer des éclaircissemens que peut seule donner la reproduction sur une grande échelle des monumens figurés, propres à chaque pays. Pour la première fois peut-être, depuis que les travaux de cette sorte ont pris faveur, M. le duc de Luynes se trouvait en état de donner un livre vraiment complet sur une ville, à l'égard de laquelle les témoignages antiques et les monumens originaux, à l'exception

de la série numismatique, ne sont malheureusement pas fort nombreux. M. le duc de Luynes a négligé cette occasion, et, selon nous, il a eu tort de le faire. Ç'aurait peut-être été aussi trop desirer de notre part, que de demander à notre illustre collègue, et à son zélé collaborateur, un nouveau voyage aux ruines de Métaponte, et pourtant nous ne pouvons nous empêcher d'être touché de l'accident qui a empêché M. le duc de Luynes et son compagnon de voyage, de continuer leurs fouilles sur l'emplacement dont ils ont retiré la cymaise de terre cuite coloriée qui fait le plus bel ornement de leur livre. M. le duc de Luynes voyageait dans une saison où l'élévation des eaux et leur infiltration dans la plaine marécageuse de Métaponte rendaient impossible toute tranchée un peu profonde; on regrettera toujours qu'il n'ait pu renouveler ses tentatives à une époque de l'année plus favorable : par ce moyen nous aurions pu avoir la restitution complète d'un temple grec dont les vestiges existent certainement, au lieu de quelques fragmens, sans doute fort intéressans, mais dont l'importance justifie à peine l'honneur que M. le duc de Luynes leur a fait, en publiant tout un livre à leur occasion.

Ce qui peut justifier M. le duc de Luynes, ce qui doit, jusqu'à un certain point, expliquer sa préoccupation, c'est le souvenir de la sensation produite à Paris par l'apparition des fragmens tirés des ruines de Métaponte. Il y a cinq ans, quand nous vîmes, pour la première fois, ces débris, la question de l'architecture polychrome était, en quelque sorte, flagrante parmi nous. Le plus grand nombre des savans et des artistes, rebelles au témoignage de leurs propres yeux, se refusaient à admettre, dans toute son extension, le système du colorage des édifices antiques. Une nouvelle preuve de l'existence de ce système, tirée d'un temple indubitablement grec, et non plus confiée, comme les témoignages précédens, au carnet du voyageur, mais rapportée en nature au milieu de nous, dût paraître d'un grand poids dans la question, et, en effet, beaucoup de convictions s'ébranlèrent, et les adversaires les plus décidés du colorage polychrome, commencèrent à perdre de

leur assurance. Aujourd'hui la question a fait de nouveaux et d'énormes progrès, à tel point que ceux mêmes qui avaient le plus hautement engagé leur responsabilité dans cette querelle, ceux qui parlaient encore, il y a peu de temps, d'une prétendue prudence à garder dans l'appréciation d'un système que l'on ne peut comprendre, si on ne l'admet dans toute son étendue, sont les premiers, aujourd'hui, à proclamer comme des vérités incontestables, les faits mêmes auxquels ils ont opposé les doutes les plus obstinés, d'où il résulte que la cymaise coloriée du temple de Métaponte est bien encore un admirable débris de l'art grec, mais non plus la première pièce d'un procès encore en suspens.

Au reste, et quelle que soit l'importance d'observations dont je ne voudrais pas exagérer la portée, les artistes sauront un gré infini à MM. le duc de Luynes et Debacq, de l'exécution vraiment parfaite des planches dont ils ont enrichi leur ouvrage. Les savans et les amateurs liront avec un plaisir soutenu les développemens historiques qui servent d'introduction au texte de Métaponte; ils rendront justice à la netteté des aperçus historiques et à la clarté élégante du style; ils apprécieront cette alliance si rare d'un jugement sain, d'une conception rapide des détails de la science, et d'une imagination accessible aux impressions de l'art, d'une intelligence que n'effraie ni ne trouble l'étude si pénible et si capitale des doctrines religieuses de l'antiquité. Ce qui frappera surtout les lecteurs, ce qui sera pour eux le cachet particulier de l'esprit de M. le duc de Luynes, c'est l'ordre et le choix malheureusement trop restreints des monumens numismatiques qu'il publie ou qu'il rappelle: c'est le tour ingénieux des conjectures au moyen desquelles l'illustre auteur rend compte d'un grand nombre de types devant l'interprétation desquels les autres numismates ont reculé ou qu'ils ont expliqué d'une manière peu conforme au véritable génie de l'antiquité.

L'histoire de Métaponte, comme celle des autres villes de a Grande-Grèce, se divise en trois parties bien distinctes : la première est la partie mythique, dans laquelle figurent les tra-

ditions religieuses propres à chaque localité et le récit des fondations évidemment fabuleuses, qui, chez tous les peuples, précède celui de la véritable fondation; viennent ensuite les temps historiques de l'autonomie, sur lesquels il n'existe aucuns rapports suivis et dont on ne peut juger que par des faits isolés, dispersés dans une foule d'auteurs, et par des monumens jusqu'à ce jour peu nombreux. Nous ne sommes pas plus avancés quant à ce qui concerne les temps et les causes de la décadence de Métaponte; il nous faut toujours juger par induction et non sur des preuves certaines. Je ne sais pas même si M. le duc de Luynes n'a pas interprété d'une manière trop absolue, le passage de Tite-Live (XXVII *ad calcem*) dans lequel cet auteur rapporte qu'Annibal, pour concentrer ses forces après la défaite et la mort de son frère, força la cité entière des Métapontins d'émigrer dans le Bruttium. Quelles qu'aient été l'extension et l'influence de cette mesure, c'est à l'insalubrité croissante des plaines maritimes de l'Italie qu'il faut attribuer la dépopulation totale de Métaponte, comme celle de Pœstum, et des colonies grecques de la péninsule également situées presque au niveau de la mer.

Entre les temps héroïques de Métaponte et ceux qui appartiennent à l'histoire certaine, se place le récit du développement, de la prospérité et de la chute de l'école de Pythagore. Ce récit, fait avec soin et élégance, par M. le duc de Luynes, manque un peu d'aperçus neufs et approfondis. Nous aurions voulu que M. le duc de Luynes, loin de se contenter de quelques phrases vagues sur les bienfaits de la philosophie, eût cherché à se rendre compte du fond même de la doctrine de Pythagore, de ce qu'elle avait d'opposé ou de conforme à la religion populaire, à expliquer, surtout d'une manière satisfaisante, les causes de la proscription si prompte, et de l'extermination si violente des disciples du philosophe de Samos.

Un document qui rentrait encore plus directement dans le cadre adopté par M. le duc de Luynes, c'est la mention, conservée par Pline (XIV, 2), d'un temple de Junon, à Métaponte,

dont les colonnes étaient de bois de vignes. L'existence de ce temple qui appartient à la période la plus ancienne de l'art grec, indépendamment de l'intérêt qu'elle offre pour l'histoire des matériaux employés par les anciens dans la construction de leurs édifices, a cela de curieux qu'elle témoigne de l'antiquité, à Métaponte, d'une divinité dont le type est étranger à la série numismatique de cette ville. C'est là une raison, je pense, pour ne pas considérer toujours, comme M. le duc de Luynes paraît disposé à le faire, l'apparition d'une divinité nouvelle sur les médailles d'une ville, comme le témoignage de l'introduction du culte de cette divinité. L'époque à laquelle la religion de chaque cité se bornait à un petit nombre de personnages divins, est certainement antérieure au temps où les premières monnaies grecques furent émises.

Je m'étonne aussi que M. le duc de Luynes, dans le choix numismatique que son livre contient, n'ait pas donné une place à part aux médailles assez nombreuses qui portent une tête casquée et barbue avec le nom de Λεύκιππος, et souvent la figure d'un chien accroupi. L'illustre auteur serait-il disposé à ne voir dans ce nom de *Leucippe* que celui d'un magistrat ordinaire? Quant à nous, nous ne savons aucune raison qui puisse nous faire hésiter à reconnaître, dans le Leucippe de la médaille, le nom, et dans la tête qui l'accompagne, le portrait du chef de la colonie achéenne, et du fondateur historique de Métaponte.

M. le duc de Luynes, en faisant ressortir après Eckhell, les rapports d'origine qui unissaient les Métapontins aux habitans de l'Elide, tire parti de ces rapports pour expliquer le type d'un personnage à cornes de taureau et barbu qu'on voit sur une médaille d'ancien style de Métaponte, debout, tenant d'une main une patère, et de l'autre un sceptre de roseau, avec l'inscription ΑΧΕΛΟΙΟ ΑΘΛΟΝ. Suivant l'ingénieux auteur, cet Achéloüs ne serait pas le fleuve de l'Italie, mais un autre Achéloüs, qui, après avoir baigné le pied du mont Lycée, se jette dans l'Alphée en Elide, et dont le cours, par conséquent, se trouvait compris dans l'ancien empire des

Néléïdes, en l'honneur desquels les Métapontins, suivant le témoignage de Strabon (1), célébraient une fête funèbre. M. le duc de Luynes paraît conclure du rapprochement de ces autorités, que l'Achéloüs de la médaille, protecteur des jeux, *Enagonios*, comme le nomme Philostrate (2), présidait à une partie importante de la fête funèbre, consacrée en l'honneur des Néléïdes. La conjecture est certainement séduisante; mais elle ne peut me décider à admettre qu'un fleuve, presque inconnu de l'Elide, ait pu servir de dieu tutélaire aux jeux d'une ville de la Grande-Grèce, quand du reste, à l'exception d'un fait absolument isolé, les traditions diverses qui se rapportent à la fondation de Métaponte, n'offrent aucuns rapports directs avec l'Elide et les descendans de Nélée.

Puisque, pour expliquer ce curieux type monétaire, on est réduit à fouiller dans les coins les plus obscurs de la géographie, je pense qu'il est conforme à l'analogie de chercher dans le voisinage de Métaponte même, le fleuve Achéloüs, protecteur des jeux, en mémoire desquels la médaille a été frappée. Les fleuves entre lesquels Métaponte était située, le Bradanus et le Casventus, ne se prêtent nullement, il est vrai, à la supposition que l'un d'eux ait porté en même temps le nom d'Achéloüs. Mais, à peu de distance de Métaponte, et à mi-chemin d'Héraclée, le fleuve *Acalandrus* débouchait dans la mer. Qui sait si les Grecs qui avaient hellénisé le nom primitif et barbare de *Métabus*, en le transformant en *Métapontus*, n'avaient pas fait subir une semblable métamorphose au nom, également étranger à l'hellénisme, d'*Acalandrus*? Il n'y a guère plus loin d'Acalandrus à Achéloüs que de Métabus à Métapontus. Peut-être aussi les jeux célébrés sur les bords de l'Acalandrus l'étaient-ils en commun et par suite d'une alliance avec les habitans d'Héraclée. Le didrachme d'ancien style, orné de la tête d'Hercule, que M. le duc de Luynes a publié (n. XI) peut être aussi regardé comme un témoignage de la

(1) VI, p. 264.
(2) Heroïc. p. 54. ed. Boiss.

concorde de deux villes voisines, Métaponte et Héraclée.

Le texte du livre de M. le duc de Luynes se termine par la description des planches architectoniques qui le décorent, description que l'on doit à l'auteur de ces planches, M. Debacq. La cymaise de terre cuite coloriée, dont j'ai parlé plus haut, n'appartient pas au temple connu des voyageurs, dont le nom populaire est *Tavola dei Paladini*, et dont il subsiste debout un assez grand nombre de colonnes. Ce dernier, situé sur une éminence à peu de distance de la ville, a été tellement dépouillé et déchaussé, qu'on ne trouve nulle trace non-seulement de la cella ou des parties écroulées de l'édifice, mais encore des marches ou socles dans les entre-colonnemens. L'autre temple, au contraire, situé en plaine, et au milieu des vestiges même de la ville, offre un amas de ruines informes, mais beaucoup plus riches en débris intéressans. Ce temple, probablement hypèthre (nos voyageurs ayant trouvé des fragmens de l'ordre intérieur) se nomme aujourd'hui *Chiesa di Sansone*. Outre la cymaise à tête de lion déjà citée, M. Debacq a décrit et publié trois fragmens de terre cuite, décorés de méandres et de palmettes dont le moins important a pu faire partie des couvre-joints des tuiles, et un autre est attribué, par l'habile architecte, au couronnement de la corniche des frontons. Quant au plus capital de ces fragmens, M. Debacq propose deux hypothèses pour son emploi dans la décoration du ptéroma; mais on comprend que l'appréciation de ces hypothèses n'est point du ressort de cet ouvrage : je ne puis que renvoyer le lecteur curieux et intelligent de ces sortes de restaurations, à la dernière planche de l'ouvrage de M. le duc de Luynes.

Les planches coloriées qui représentent les fragmens de terre cuite sont certainement ce que nous avons vu de plus beau et de plus soigné dans les publications de l'architecture antique. Les figures de restauration sont au simple trait, mais tracées avec une diligence et une habileté qui font le plus grand honneur à M. Debacq. Je regrette que M. le duc de Luynes ait accolé à ces magnifiques planches, des lithographies dans les-

quelles l'artiste a cherché un effet piquant, peu analogue au caractère des sites auxquels se rattachent d'antiques et nobles souvenirs.

Le frontispice de Métaponte est décoré d'une composition de M. le duc de Luynes. Les lecteurs de nos Annales connaissent déjà le goût et l'imagination en ce genre, de notre illustre collègue. Le nouveau frontispice a été reproduit avec un talent remarquable, et, au moyen du procédé de la mezzotinta, par notre habile graveur, M. H. Dupont.

CH. LENORMANT.

# III. RECHERCHES ET OBSERVATIONS.

## I. SOPRA L'OBELISCO DI LUQSOR TRASPORTATO IN FRANCIA, ED IL FARAONE CHE LO ERESSE.

I nostri lettori conoscono già l'importante notizia ricavata dopo più di trenta secoli per l'operazione ora felicemente compiuta di levare dal suo posto innanzi all' ingresso principale del palazzo di Luqsor l'obelisco del gran Ramses : lo scoprimento cioè del nome del gran Faraone che lo fece erigere, scolpito nel piano inferiore del monumento che posava sullo zoccolo. Accennammo nel comunicare tale fatto al pubblico la questione storica che per il medesimo pareva dover essere decisa, sull' identità cioè o la diversità di due cartelli reali che secondo alcuni dotti inglesi appartengono al medesimo Faraone, mentre secondo il sistema di Champollion e di Rosellini racchiudono i nomi di Ramses II e III. Non tardò ne anco siffatta congiuntura di eccitare l'acuta mente di Rosellini a profitarne per maggiormente stabilire la sua opinione, già nel primo tomo, con molti, e come a noi pare, invincibili argomenti dimostrata. L'articolo che egli compose a tal uopo e che ci fu comunicato come manoscritto trovandosi ora già stampato nel secondo volume dell' opera egizia, sarà da noi dato in estratto solamente, conforme ai principj del nostro Instituto.

Per buona ventura ci troviamo in istato di accompagnare quell' estratto con una lettera del chiarissimo nostro socio sig. Cav. Acerbi console gen. di Austria in Egitto, la quale contiene diversi fatti relativi all' obelisco ed all' ingegnosa operazione dai Francesi com-

piuta che crediamo ancora ignoti e che tutti richiamano la generale attenzione.

Dopo avere espresso la ben meritata sua ammirazione pei meriti dell' eroe della nuova scienza geroglifica che, in un viaggio antiquario per l'Egitto e fino alla seconda cataratta, incontrò a Tebe, e per l'augusto mecenate il quale nel proteggere e secondare lo zelo e l'ingegno di Rosellini ha assicurato all' Italia l'onore di dare alla colta Europa gli importantissimi resultati del viaggio sistematico di Champollion e dei suoi compagni, il sig. Cav. Acerbi si è proposto di accennare alcune particolarità sopra i due obelischi, uno de' quali è quello che fu trasportato in Francia, che non si trovano indicate nella grande opera sull' Egitto. Esse contribueranno a far conoscere tutta l'importanza di una ardita ed ingegnosa impresa, e tutta la benemerenza che si acquista dell'Europa intera il governo di Francia nell' ornare di un così venerando monumento la sua metropoli, gareggiando con Augusto che di simili monumenti, già a tempo suo ammirati per la loro veneranda antichità, decorò la sua Roma imperiale. L'aspetto di questo obelisco e l'apprezzarne tutta l'importanza per la storia antichissima di Egitto e per la storia delle arti renderà, come speriamo, generale la convinzione di quanto sia d'importanza generale pei governi della civilizzata Europa, depositaria delle scienze storiche, l'usare la loro influenza presso il Vice rè di Egitto, acciochè egli metta un termine al sistema di devastazione che, tanto in nome del suo governo quanto per la rapacità degli Arabi, si è negli ultimi anni proseguito in quel paese. Giacchè è indubitato che dal tempo della spedizione di Egitto fino ai nostri giorni, e segnatamente nell' ultimo decennio, i monumenti di Egitto hanno sofferto più danni che in tanti secoli passati : tempj interi spariti, migliaja di sepolcri destrutti per un vile guadagno, e le lapide storiche impiegate barbaramente per alloggiamenti, manifatture, casini e simili.

Chiamiamo l'attenzione particolare dei nostri lettori sopra una bella osservazione del nostro socio che coincide mirabilmente con una deduzione e conghettura storica sviluppata nell' articolo di Rosellini.

Il Sig. cav. Acerbi ci fà conoscere che un meccanismo ingegnoso adoperato solamente sul piano inferiore e zoccolo dell' obelisco orientale, o di mano sinistra a chi guarda l'ingresso del palazzo, pare chiaramente indicare essere stato eretto il medesimo, prima dell' occidentale, o di mano destra, trasportato in Francia. Ecco quanto ci pare con evidenza risultare dalle iscrizioni geroglifiche e dalle altre dimostrazioni storiche del chiarissimo editore dell' opera egizia che nel nostro articolo sono accennate.

C. Bunsen.

---

*a*. ESTRATTO DI UNA LETTERA DEL SIG. CAV. ACERBI AL PROF. GERHARD, IN DATO DI ALESSANDRIA 26 MARZO 1833.

L'obelisco di cui parliamo, e levato poc'anzi dai Francesi a *Luxor*, è uno dei due che si trovavano davanti al propilone del tempio che porta questo nome da un miserabile e sudicio villaggio arabo che ingombra ed ostruisce i grandiosi avanzi di esso colle sue immondezze.

Gli obelischi erano due, e fu osservato nella grand' opera che quello posto a Ponente era di due metri, e 57 cent. più corto del suo corrispondente posto a Levante, et che gli antichi architetti usarono l'artificio di mettere il più breve alquanto più distante dal propilone, alla cui porta d'ingresso facevano ambidue ornamento, acciocchè chi veniva dal viale delle sfingi di contro per l'effetto della prospettiva, non si avvedesse del divario. I signori Sollois e Devillers rendono più ampiamente ragione di siffatto artificio, e vi aggiungono molte belle ed erudite osservazioni intorno le difficoltà ed i metodi di tagliare dalle carriere questi immensi monoliti, che ella potrà leggere nella grand' opera, e che a me non giova ripetere. — (Vedi t. II, p. 371, e segu. della *Description de l'Égypte*, ediz in-8° di Panckoucke).

Ambidue questi obelischi posavano in piano senza alcuna guida o sostegno di perni in bronzo od altro metallo, come p. e. posa l'obelisco così detto di Cleopatra, che ancora sta in piedi nel Alessandria, e del quale resi conto con una cattiva figura in un' opera periodica che si pubblica a Milano.

Gli obelischi di Alessandria posavano sopra un dado o zoccolo solo monolito di granito di Siene, e sotto lo zoccolo erano tre gradini di calcarea. Quelli di Luxor posavano invece sopra due dadi monoliti parimenti di granito detto sienite, l'inferiore alquanto maggiore del superiore.

Sulle due faccie settentrionali e meridionali dei dadi o zoccoli superiori erano scolpiti quattro grossi scimioni ad alto rilievo, i quali ornavano per conseguenza le faccie che guardavano verso il viale, e verso il tempio, lasciando liscie ed inadorne le altre due che guardavano verso l'Oriente, e verso l'Occidente.

Non so come questa particolarità sia sfuggita nella grand' opera, i cui eruditi osservatori fecero eseguire degli scavi per misurare l'altezza e le basi degli obelischi medesimi. Gli scimioni cinocefali erano scolpiti ad alto rilievo sullo zoccolo superiore monolito dell' obelisco occidentale stato levato; ma detto zoccolo fu lasciato sul luogo e pel suo peso, e perchè il lavoro soffrì un deterioramento notabile dalla umidità del terreno.

È da osservarsi che i cinocefali invece, i quali ornavano lo zoccolo dell' obelisco orientale lasciato al suo luogo, non erano scolpiti sul monolito stesso dello zoccolo, ma vi era applicato un grosso lastrone di granito che conteneva le stesse scolture. E ciò che è più singolare

sulla faccia opposta, cioè sopra quella rivolta verso la porta del propilone tre cinocefali erano scolpiti sul monolito, ed il quarto n'era messo posticcio sopra un altro pezzo di granito applicatovi artificialmente per compiere il quadrato della base.

I Francesi hanno dunque portato con se in Francia il lastrone che ornava la faccia settentrionale dello zoccolo dell' obelisco *orientale*, ed hanno lasciato il dado o zoccolo che apparteneva all' obelisco *occidentale* stato da essi levato.

Un' altra particolarità non osservata dagli eruditi osservatori della spedizione si è, che nella faccia superiore del dado che sosteneva l'obelisco orientale, è praticato in tutta la larghezza di un lato quanto corrisponde alla larghezza dell' obelisco sovrapposto, un solco tagliato a prisma, e destinato, per quanto pare, a ricevere lo spigolo dell' obelisco stesso al momento della sua erezione; la quale eseguirsi doveva per un movimento a quarto di circolo della estremità superiore sopra la sua base. Con questo metodo alzato coi mezzi mecanici l'obelisco dalla punta dopo aver posata paralella la base sullo zoccolo, esso trovavasi in piedi a suo luogo, senza nessuna deviazione dal parallelismo; mentre che senza il solco, che serviva di guida poteva nascere qualche deviazione non sempre facile a correggersi, una volta che tutto il peso dell' obelisco posasse sul zoccolo.

Questa teoria si è verificata sopra l'obelisco occidentale, che fu levato, il quale posava sopra la surperficie dello zoccolo a dado senza l'incastro, e che diffatti non posava paralello, ma aveva una deviazione di due a tre centimetri dal parallelismo; mentre l'obelisco innalzato colla guida del solco, e che sta ancora in piedi conserva la sua giusta posizione. E sarebbe quasi a pensarsi ed a credere, che l'obelisco occidentale fosse il primo ad erigersi, e che l'accidente della deviazione avesse suggerito agli architetti il ripiego del solco, eseguito poi con successo nello zoccolo dell' obelisco orientale che ancora sta.

Mi restano a mentovare due altre particolarità che i Francesi della spedizione non potevano aver conosciute intorno a questi due monoliti. L'una si è, che quello levato avendo una scheggia o fessura la quale minacciava di spaccarsi sotto il peso della sua mole, gli antichi architetti Egizj vi rimediarono col legare insieme le due parti con due legni a coda di rondine, i quali però al levare dell' obelisco furono trovati tutti consumati, e ridotti in polvere.

L'altra particolarità, è quella di due *cartouches*, o scudetti reali trovati scolpiti sotto la base stessa dell' obelisco, che posava nel dado, e che porta il nome del secondo Ramsete volendo seguire le tavole pubblicate dal maggior Felix (1).

Le dimensioni dei due obelischi sono notate nella memoria de' sig. Sollois e Devillers. Quello a sinistra, ossia l' orientale lasciato a suo luogo, ha 25 met. e tre cent. di altezza comprendendovi il pi-

(1) Si veda quanto è stato detto nell' introduzione all' articolo del ch. Rosellini.

ramidion che ha due metri, 56 cent. L'obelisco posto a mano dritta, che è quello stato levato, ha 23 met. e 57 cent. di altezza, supponendo il piramidion ristaurato, giacchè è mutilato.

Secondo il calcolo degli ingegneri del Luxor la cubatura dell' obelisco da essi trasportato è di metri cubici 83.

Il metro cubico di granito pesa tonnellate 2, 7, considerata l' acqua pesante una tonnellata. Il che darebbe per peso totale del monolito tonnellate 224 (la tonnellata è di mille killogrammi.)

L'obelisco fu tutto rivestito di legno, dandogli la forma di un cilindro. Siffatto rivestimento, compresovi il ferro corrispondente, pesava altre 25 tonnellate. Laonde il peso totale era di 249 tonnellate.

Le basi ossia dadi sottoposti all' obelisco presentano qualche irregolarità. Tre lati p. e. del dado inferiore sono di 2 met. e 40 cent. ed il quarto lato è di 2 met. 44 cent.

La durezza della materia, ond' erano composte queste immense moli giustificava questi piccolo divarj; essi non meritavano l'osservazione di un popolo che si occupava del grande soltanto, e del colossale.

Quanto al piramidion che si trova offeso e mutilato nell' obelisco stato levato, i signori Sollois e Devillers non sanno comprendere come e quando quel mutilamento potesse essere accaduto, giacchè si trovava in quello stato quando essi lo visitarono la prima volta. Ma chi può indovinare e tutta passare in rivista la serie degli accidenti possibili nell' intervallo di quattro o cinque mill' anni? Sappiamo d'altronde per l'autorità di S. Efrem, di Dion. Telmahre, di Abd-Allatif, di Kodhai citato dal Makrisi e di tant' altri, che gli obeliscbi portavano un ornamento, che ne copriva l'estremità superiore : ornamento di metallo in forma di capuccio, il quale od avrà coperto il diffetto di questo obelisco, oppure l'avrà cagionato quando l'avarizia o la barbarie de' popoli successivi avrà voluto levarne con forza il metallo. Non so immaginarmi qual dovesse essere la forma di siffatto capuccio, o collare, od ornamento qualunque, citàto dagli scrittori arabi, ed è peccato che il celebre Sacy non ne dia la figura, che egli ha veduta in un manoscritto arabo della biblioteca reale n° 954, fol. 19 *recto*, da lui citato nell' insigne sua traduzione di Abd-Allatif. Vedi pag. 226, 1 vol. in-4.

ACERBI.

---

*b.* INTORNO ALLA RECENTISSIMA SCOPERTA DI UN *cartello reale* INCISO SUL PIANO DELL' OBELISCO DI LUQSOR CHE POSAVA SULLA BASE; E CHE ORA SI È VEDUTO PER LA PRIMA VOLTA, AVENDO I FRANCESI ABBASSATO QUELL' OBELISCO PER TRASPORTARLO IN FRANCIA. (*Estratto.*)

Una importante notizia mi è pervenuta nello stesso momento che

stava correggendo le stampe delle tavole precedenti. Alla pag. 222 del *Bullettino dell'Instituto di corrispondenza archeologica n.* XII *di Decembre*, il ch. cav. Bunsen scrive in una breve nota, che per lettera communicatagli dal cav. William Gell e scritta dal dotto Wilkinson, rilevasi che avendo i Francesi sollevato dalla base uno degli obelischi di Luqsor, che nell'iscrizione media di alcune delle sue facce porta il nome di quel Ramses che è, secondo la mia dimostrazione, Ramses II, e nelle iscrizioni laterali il nome del re ch'io ho dimostrato essere Ramses III suo fratello e successore, hanno scoperto nel piano inferiore dell'obelisco che posava sul piedestallo, il solo cartello del Ramses cui si aggiunge il titolo di *approvato dal Sole*, vale a dire, di Ramses III.

Una tale scoperta sembrami metter suggello di certezza all'opinione già da me dismostrata, che cioè distinti fossero di persona e di regno i due Ramses ch'io ho chiamati *secondo* e *terzo* di questo nome. E poichè l'evidenza di questa prova deriva a me dall' esame del fatto e dagli schiarimenti che prestanmi le iscrizioni dei due obelischi di Luqsor colle mie stesse mani copiate, e che ora ho sott'occhio, debbo esporre ai leggitori tutto il ragionamento che mi conduce a questa evidente deduzione.

I due obelischi che furono collocati dinnanzi alla porta principale del palazzo di Luqsor a Tebe, presentano su ciascuna delle loro facce tre colonne d'iscrizione geroglifica, una media, due laterali che, partendo dall'angolo o spigolo orizzontale del *pyramidion*, scendono fino alla base dell' obelisco. Quello dei due che stava a destra di chi riguarda la porta del palazzo ( e credo esser quello che i Francesi hanno impreso a trasportare, poichè l'altro è per metà tutto guasto (1) mostra sopra tre delle sue facce, e nella sola iscrizione del mezzo i cartelli del re ch' io chiamo Ramses II; mentre le due iscrizioni laterali portano tutte il nome del Ramses *approvato dal Sole*; ossia Ramses III. E le tre facce del *pyramidion* che a queste tre corrispondono, mostrano adorante ed offerente ad Amon-Rê un Faraone col *solo* nome di Ramses II. Ma sulla quarta faccia dell'obelisco ( quella che volgevasi tra settentrione ed occidente ) si trova, e nel mezzo e nei lati, il solo cartello di Ramses III; ed un quadro analogo del medesimo re occupa la corrispondente faccia del *pyramidion*. L'iscrizione dell' obelisco che sta a sinistra presenta un ordine inverso, vale a dire, che tre delle sue facce distinguonsi in tutte e tre le colonne col solo nome di Ramses III, ed una faccia sola, che guarda al *nord-ouest*, porta, nella sola colonna del mezzo, il cartello di Ramses II, e quello di Ramses III nelle colonne laterali. Coll' ordine medesimo corrispondono i quadretti del *pyramidion*, ritraendo sempre il re cui la iscrizione media delle facce appartiene. Pertanto tutte e sedici le iscrizioni laterali di ambedue gli obelischi portano il solo

(1) Non lascia dubbio sopra questo punt o la lettera precedente.
N. DELL' EDIT.

nome di Ramses III: delle iscrizioni medie dell' obelisco destro tre hanno il nome di Ramses II, ed una sola di Ramses III. Al contrario sull' obelisco sinistro il nome di Ramses III distingue la media iscrizione di tre delle sue facce; e sopra una faccia sola si legge nel mezzo il nome di Ramses II.

Ciò dichiarato, io dico che questa stessa distribuzione di cartelli ci offre un buon argomento a provare, che diversi furono i re ch'io già dimostrai essere Ramses II e Ramses III; e che a quest' ultimo appartiene il compimento e l'erezione di que' due stupendi monoliti.

Richiamo primieramente alla memoria de' miei leggitori tutte le prove di ragionamento e di fatto esposte alla pag. 257 e segg. del primo volume della mia opera, per le quali mostrai diversi essere di persona e di regno i re ai quali que' due differenti prenomi si attribuiscono. Giova ora esaminar brevemente (poichè in modo più particolare lo faremo nella *Descrizione dei Monumenti*) le prime parti esterne del palazzo di Luqsor, alle quali più specialmente per la stessa collocazione riferisconsi i due obelischi. La facciata dell' edificio si eleva con i due soliti baluardi egiziani che fiancheggiano e sopravanzano la porta. Tutta la faccia esterna dei due baluardi medesimi è ricoperta di sculture storiche del solo Ramses *approvato dal Sole;* ed ugualmente gli esterni stipiti della porta a lui solo appartengono. Seggono esteriormente presso agli stipiti due statue colossali scolpite con bellissim'arte in granito-grigio, e rappresentanti questo medesimo Ramses III, come i cartelli profondamente incisi sulle spalle e nel dosso del trono dimostrano. Sorgono in faccia ai due colossi ed a brevissima distanza gli obelischi, dimodochè tutte queste cose non solo hanno manisfestamente il fine medesimo di far magnifico e adorno il prospetto dell'edifizio, ma si vede eziandio che furono ordinate ed innalzate dal medesimo re, che si fece ampliatore ed abbellitore del palazzo di Luqsor. Poichè dubbio non v'ha che colui il quale pose quei colossi, innalzò ancora gli obelischi, essendo questi quattro oggetti tra loro prossimamente simmetrici e dipendenti.

Ciò che dalla distribuzione delle parti apparisce, vien fatto certo dall' iscrizione degli obelischi medesimi. Io ne riferirò per ora in questa nota, quella parte soltanto che appartiene alla presente questione. Leggessi verso il fine dell'iscrizione media dell'obelisco sinistro, e sulla faccia *nord-est*, che è quella che sta dinnanzi a chi riguarda l'edifizio, e che è perciò la principale, che il Faraone APPROVATO DAL SOLE *ha fatto le sue divote costruzioni al padre Amon Ré*; HA INNALZATO DUE OBELISCHI GRANDI IN PIETRA DI GRANITO.............. *nella divina abitazione di* AMON-MAI-RAMSES (che è il nome egiziano del palazzo di Luqsor) *in Amon-èi*, cioè *nell'abitazione di Ammone*, che è il sacro nome egizio di Tebe, tradotto dai Greci in Διόσπολις.

Questa iscrizione pertanto c' insegna che *i due obelischi* di Luqsor *furono innalzati da Ramses approvato dal Sole*, ossia da Ramses III. Niente di simigliante leggesi nelle linee d'iscrizione che a Ramses II si riferiscono.

Nell' ipotesi che quei due differenti prenomi appartengano ad un

solo e medesimo re, non so qual probabil ragione potrebbe rendersi di questa strana distribuzione dei diversi cartelli, come si trovano sulle facce dei due obelischi; nè capir si potrebbe perchè sui colossi contigui ai due monoliti, il solo Ramses *approvato dal Sole* scolpito si vegga, e non l'uno e l' altro prenome indistintamente (poichè più volte vi son ripetuti) se fossero ambedue indicazione della persona medesima. Ma debbo soddisfare ad una domanda che naturalmente procede dalle cose esposte : Perchè gli altri cartelli, che designano Ramses II, si trovano sui due obelischi, e con tale distribuzione e quasi mescolamento con quelli di Ramses III, che sembri avere i due re concordemente, e nel tempo medesimo adornato quei due monoliti? La risposta al quesito emana dall' esame della collocazione dei due differenti cartelli, e dall' analogia di altri monumenti che qui basterà per ora soltanto accennare.

È fuori di dubbio che l' iscrizione del mezzo era la prima a scolpirsi; e di ciò ne convince la ragione e il fatto, comprovato da tutti gli obelischi che portano nelle facce più d' una iscrizione di re differenti. D' altronde noi non dobbiamo qui occuparci delle iscrizioni laterali, poichè tutte senza eccezione portano i cartelli di Ramses III. Or su tre delle facce del destro obelisco di Luqsor (quello che dai Francesi trasportasi in Francia) l' iscrizione del mezzo porta il nome di Ramses II, e la sola quarta faccia mostra in tutte e tre le iscrizioni i cartelli del terzo Ramses. Sull' obelisco sinistro una faccia sola presenta nella media iscrizione il prenome di Ramses II, e su tutte le altre facce, si nel mezzo che nei lati, i cartelli del solo Ramses III si veggono. Da ciò a me sembra evidentemente rilevarsi che Ramses II, predecessore di Ramses III, fatto aveva cominciare la scultura delle iscrizioni di questi due obelischi (dirò poi dove, e in qual modo); e solo essendo nel regno, la sola colonna media facevavi apporre; e già l' obelisco destro fatto aveva scolpire su tutte le facce, fuorchè su quella che ancora aderiva al monte, come or ora dirò. Dell' obelisco sinistro non aveva fatto adornar d' iscrizione che una faccia sola. Venuto in questo tempo a morte, il fratello Ramses III che gli succedette, e che costrusse, o almeno adornò di sculture e di statue il prospetto del palazzo di Luqsor, imprese a terminare le iscrizioni dei due obelischi lasciati imperfetti : sulle facce vuote tre iscrizioni sue proprie aggiunse; e dove già quelle del fratello esistevano, fu contento di apporre le proprie sui lati. E così questi due obelischi innalzò dinnanzi all' Amonmai-Ramsesseion (che tale è il nome del palazzo di Luqsor) del quale aveva impreso ad abbellire con tanta magnificenza il prospetto. E ciò si legge chiaramente nell' iscrizione da me sopra recata ed interpretata.

Le quali cose considerate, apparisce manifesta la cagione del trovarsi nell' inferior piano che posava sul piedestallo, inciso il solo cartello di Ramses III. A lui si apparteneva di apporre questa specie di sigillo, poichè da lui era stato eretto l'obelisco; ed io ho ferma sentenza, che anche sotto al piano dell' altro obelisco, il medesimo cartello si trovi.

Ma odo propormi un' altra questione. Con qual fine mai fu scolpito quel nome in luogo che più non doveva vedersi? Poichè l'apparire in luce, supponeva la rovina, o il traslocamento di quei monoliti che, senza la violenza o l'amore degli uomini per distruggerli, o per trasportarli in luogo più degno, avrebbero per se stessi durato quanto il mondo nei secoli futuri.

Prima ch' io avessi notizia di questo scuoprimento, aveva scritto ed era già stampata una mia osservazione intorno ad una circostanza analoga, che molta luce arreca alla presente quistione (1). Mostrai che sopra grandi pezzi di pietra squadrati per costruire un edifizio egiziano, veggonsi incisi in una delle facce certi quadratelli che racchiudono il nome di un Faraone, e dissi questi non essere altro che marchi della cava, i quali nascondevansi poi nel sovrapporre e commetter le pietre, nè più apparivano che col disfarsi dell' edifizio. La stessa io penso essere la cagione dell' aversi scolpito il cartello di Ramses III nel piano inferiore dell' obelisco di Luqsor. Alcuno dirà che se qui pure riconoscere si dovesse un marchio della cava, vi troveremmo piuttosto il cartello di Ramses II, che primo cominciò l' opera di quei due monoliti, e che per conseguenza da lui se ne dovette staccare il materiale dal monte. Giustissima ragione in apparenza; ma non vera in realtà. Ramses II fece sbozzar sulla cava quei due monoliti; li fece isolare (un d' essi almeno) e squadrare perfettamente sule tre facce; e mentre la quarta faccia tutta ancora aderiva alla rupe, fece scolpire sulle tre facce (2) l' iscrizione che tiene il mezzo: sulla quarta faccia l'avrebbe fatta scolpire allorquando l' obelisco fosse staccato dal monte. Ciò sembra invero strano ed incredibile per noi, che i mezzi dell' arti mecaniche egizie concepir non sappiamo; nè possiamo indurci a credere che tanta fatica si spendesse a compiere un' opera sì lunga e sì diligente, la quale poteva riuscire inutile per la rottura di un sì smisurato pezzo di granito, nello spiccarlo dal monte. Ma non sembra che un tal rischio, per colpa delle nostre arti probabilissimo, lo fosse ugualmente per la industria e per la potenza degli Egiziani. Ad essi riusciva più comodo, come a noi pure sarebbe, di condur l'opera a perfezione quanto possibile era, finchè stava tenacemente aderente alla rupe, nè timor di fallirla nello spiccarnela li tratteneva. E che così veramente adoperassero (poichè io già non presumo che ciò al mio solo asserirlo si creda) ce lo dimostra tra parecchi altri meno evidenti questo chiarissimo fatto, che nelle cave di granito presso a Siène, tra mezzodì e levante, si vede ancora rimasto un obelisco non per anco distaccato dal monte, e già sì innanzi condotto, che poco più che distaccarnelo rimane, per averlo nelle sue tre facce perfetto. Nelle cave medesime sono ancora evidenti dei grandi

(1) Veggasi, p. 140 e segg. del secondo volume.

(2) Intendi dell' obelisco eretto poi a mano destra di cui guarda il palazzo (verso l'occidente): giacchè nell'altro, l'orientale, rimasto in Egitto neppure la colonna di mezzo porta il nome di Ramses II, eccettuato in una sola facciata.

infossamenti, d' onde si vede essere stati spiccati, e forse innanzi compiuti, o almeno sbozzati, dei colossi, o altri monumenti che servirono agli edifizi tebani; delle quali cose dovrò discorrere in altro luogo più acconciamente. Ed io penso che parecchie stele, o immagini di tempietti che ancora si veggono tutte compiute su certe informi rocche di granito, che sorgono intorno all' isola di Philœ, e che non si vede a quale oggetto in quei luoghi si trovino, fossero così fatte per essere poi staccate e trasportate in luogo più conveniente al quale si destinavano.

Ecco pertanto che Ramses III trovato avendo quei due monoliti così preparati sulla roccia, che poco ancora mancava al loro compimento, fece spiccarneli entrambi, ed aggiunse le sue leggende sulle facce già scolpite, e le altre che rimaste erano nude o per imperfetta opera, o perchè aderenti al monte, tutte interamente di sue iscrizioni ricoperse; e nella principale iscrizione del mezzo del sinistro obelisco, fece esprimere ch' *egli aveva innalzato questi due monoliti.*—Ramses II quantunque scegliesse la pietra e ne conducesse l' opera tanto innanzi, pure non potè marchiar del suo nome l' inferior piano dei due obelischi, poichè questo piano non tagliavasi e non si squadrava che al momento di staccar tutto intero il pezzo dalla cava. Ciò vedesi pure nell' obelisco testè citato, che ancora aderisce ai monti di Siène; ed era infatti necessario al sostentamento di tutta la mole, che non si stacasse, o s' isolasse dalla rupe il piano inferiore sul quale appoggiavasi, fino al momento di cavarne l' obelisco. La quale ultima opera fatta avendo Rámses III, è chiaro non potersi trovare altro nome che il suo nel quadro del piano inferiore.

Tali sono pertanto le naturali e considerate ragioni che rendersi possono all' occasione di questo recente trovamento, le quali mi sembrano atte a toglier ogni dubbiezza, ed a soddisfare ogni curiosità. Per conseguenza stan fermi e saldi tutti gli argomenti che mostrano esser diversi fra loro i due Ramses, e quest'ultimo trovato ottimamente li conferma.

IPP. ROSELLINI.

---

## 2. LA MORT D'ALCYONÉE.

(*Tav. d'agg.* D. 1833.)

Parmi les monumens qui offrent des gigantomachies, le combat d'*Hercule* contre *Alcyonée* (1) ne s'est encore ren-

(1) *Alcyonée* est fils d'*Uranus* et de *Gæa* (Apollod. l. I, c. 6, 1). — Cf. *Alcyonée* fils de *Diomus* et de *Méganire* (Nicand. ap. Antonin. Liberalem, c. VIII). Athénée (l. XIV, p. 619. b) cite Épicharme dans la pièce intitulée *Alcyon* où

contré que sur un petit nombre de vases peints. Le géant figure constamment sous une forme colossale, endormi sur un rocher ou déjà terrassé par le fils d'Alcmène, que l'on voit armé tantôt d'un arc, tantôt d'une épée, ou quelquefois de la massue. Le sujet se réduit souvent aux deux combattans seuls, tandis que dans d'autres peintures, Minerve ou Hermès assiste le héros thébain; mais jusqu'ici Télamon que Pindare (1) donne dans cette lutte pour compagnon à Hercule, n'a pas encore paru sur les monumens à côté de son ami.

Les auteurs ne s'accordent pas sur la localité où se passe l'action. Les uns la placent dans l'isthme de *Pallène* en Thrace, appelée aussi *Phlègre* (2); d'autres mythographes nous indi-

il est question de *Diomus*, bouvier sicilien, qui a inventé le chant pastoral nommé βουκολιασμός. *Alcyonée* avait enlevé à Hercule, les bœufs d'Érythie (Schol. Pindar. *Nem.* IV, v. 43; Apollod. l. I, c. 6, 1). Pindare donne à notre géant, l'épithète de *bouvier* (*Isthm.* VI, v. 47). *Alcyonée* amant de Coronis. (Bœus ap. Antonin. Liberalem, c. XX) est nommé *Ischys* fils d'Élatus par Apollodore (l. III, c. 10, 3; cf. Paus., l. II, c. 26, 5; Homer. *Hymn. in Apoll.* v. 209-10; Schol. Pindar. *Pyth.* III, v. 48; Hygin. *Poet. astron.* l. II, c. 40). Or le mot ἴσχυς désigne la *force* comme ἄλκη. Aussi Cicéron (*de Nat. Deorum*, l. III, c. 22) lui donne-t-il le nom de *Valens*. Hygin (*fab.* 202) nomme le rival d'Apollon, au lieu d'Ischys, *Chylus;* il faut peut-être lire Ischylus; cependant une variante du texte d'Hygin porte *Alcionetus*. Lactance (ad Stat. *Thebaïd.* III, v. 506) nomme l'amant de la mère d'Esculape, *Lycus*. Cf. l'attentat d'Héphæstus contre Athéné (Apollod. l. III, c. 14, 6) avec celui d'*Alcyonée* contre *Coronis*. A Titane on porte la statue de Coronis au temple d'Athéné. (Paus. l. II, c. 11, 9).

(1) *Nem.* IV, v. 41; *Isthm.* VI, v. 47, et *ibid.* Schol. cf. Schol. Apoll. Rhod. *Argon.* l. I, v. 1289.

(2) Apollod. l. II, c. 7, 1; Schol. Pindar. *Isthm.* VI, v. 47; Tzetz. ad Lycophr. *Cassandr.* v. 63; Schol. Apoll. Rhod *Argon.* l. III, v. 234. — Ce n'est pas par erreur que le Scholiaste de Pindare (*Nem.* IV, v. 43) change le terrein de cette lutte, en la transportant dans l'isthme de Corinthe où l'on voyait encore le rocher avec lequel le géant avait écrasé douze chars de l'armée d'Hercule. Le Scholiaste d'Aristophane (ad *Acharn.* v. 233) nous explique le nom de *Pallène*, endroit de l'Attique où était situé le temple de *Minerve Pallenis* (Herodot. l. I, c. 62; cf. Plutarch. *in Thes.* XII), par l'action de lancer des pierres, ἀπὸ τοῦ βάλλειν λίθοις. — Nonnus (*Dionys.* l. XLVIII, v. 43 sqq. et v. 71-76) fait combattre *Dionysus*, en Thrace, contre *Alcyonée*. Servius (ad Æneïd. III, v. 578) place Phlègre en Thessalie. On comprend

quent les champs *Phlégréens* en Campanie, en faisant gémir le géant vaincu, sous le poids du Vésuve (1), comme Typhon ou Encelade sous celui de l'Etna, (2) et comme Polybotès sous l'île de Nisyre (3).

Il existe à notre connaissance six vases qui offrent le sujet de la défaite d'Alcyonée; les uns proviennent des tombeaux de Nola (4), les autres ont été tirés des fouilles de l'Étrurie (5). Une *petite figure ailée*, tantôt mâle et nue, tantôt à ce qu'il paraît, femelle et vêtue d'une tunique courte, qui, sur quelques vases de style archaïque, intervient dans la scène, comme un des acteurs les plus significatifs, a embarrassé plus d'un antiquaire. La *tav. d'agg.* D. offre les deux formes de ce génie. Le dessin n° 1 reproduit d'après la galerie mythologique de Millin (6), montre la figure ailée femelle, si l'on en juge d'après sa chevelure. En véritable Harpyie, elle saisit la

ainsi pourquoi Ovide donne l'épithète d'*Hæmonius* à Ischys (*Metamorph.* l. II, v. 600); la Thessalie était nommée *Hæmonia* du voisinage du mont Hæmus.

(1) Philostrat. *Heroica*, c. I, 4, p. 671. Νεαπολῖται δὲ οἱ Ἰταλίαν οἰκοῦντες, θαῦμα πεποίηνται τὰ τοῦ Ἀλκυονέως ὀστᾶ. Λέγουσι γὰρ δὴ πολλοὺς τῶν γιγάντων ἐκεῖ βεβλῆσθαι, καὶ τὸ Βέσβιον ὄρος ἐπ' αὐτοὺς τύφεσθαι. Καὶ μὴν καὶ ἐν Παλλήνῃ, ἣν Φλέγραν οἱ ποιηταὶ ὀνομάζουσι, πολλὰ μὲν σώματα ἡ γῆ τοιαῦτα ἔχει, γιγάντων στρατοπεδευσάντων ἐκεῖ. κ. τ. λ. Claudian. *de Rapt. Proserp.* l. III, v. 184-85.

....... Fractane jugi compage *Vesevi*
*Alcyoneus* per stagna pedes Tyrrhena cucurrit.

Dans un autre passage, Philostrate (*Imag.* l. II, XVII, p. 836) dit qu'Encelade est enseveli en Italie.

(2) Apollod. l. I, c. 6, 3; Nicand. ap. Antonin. Liberalem, c. XXVIII; Horat. l. III, od. 4, v. 76.

(3) Apollod. l. I, c. 6, 2; Steph. Byzant. v. Νίσυρος.

(4) Tischbein, II, 20; Millin, *Galer. myth.* CXX, 459; *Bullet.* 1829, p. 108.

(5) *Bullet.* l. cit. Gerhard, *Rapporto intorno i vasi volcenti*, p. 143, note 262; p. 150, note 371; *Catal. du prince de Canino*, n. 1533, p. 137; *Bullet.* 1829, p. 85. Millin a reconnu aussi Hercule assommant Alcyonée, sur une pierre gravée (*Galer. myth.* CXX, 458). Mais le géant anguipède qui y figure peut être aussi bien Porphyrion, Ephialtès ou tout autre fils de la Terre. Car Apollodore (l. I, c. 6, 2) nous apprend qu'Hercule acheva à coups de flèches tous les géans foudroyés par Jupiter.

(6) CXX, 459. Ce vase a été d'abord publié par Tischbein, II, 20.

tête du mourant, et paraît affamée de chair humaine, comme le géant Eurynomus de la Lesché de Polygnote (1). Ces particularités engagèrent M. Hirt (2) à reconnaître dans cette figure ailée, un *Génie qui donne la mort*. Millin (3) lui attribua avec raison le nom de *Ker* (4). Quant à la présence de Minerve, elle n'aurait pas besoin d'être justifiée, puisque cette déesse se trouve sur un grand nombre de monumens à côté d'Hercule; mais dans cette occasion, sa présence est tout-à-fait conforme aux traditions mythologiques; Apollodore (5) nous apprend en effet, que ce fut avec le secours de cette déesse qu'Hercule vint à bout de vaincre le terrible géant.

Sur la même *tav. d'agg.* D. n° 2, nous avons placé le dessin d'une œnochoë de style archaïque trouvée en Étrurie (6). Ce monument publié par M. Micali (7) n'a été accompagné d'aucun commentaire de ce savant distingué. M. Micali se borne à dire qu'il ne saurait se rendre compte à quel exploit d'Hercule peut se rapporter l'action qu'on y voit représentée (8).

Dans cette seconde peinture, le petit génie ne se montre nullement hostile envers le géant étendu à terre; il semble plutôt se retirer à-peu-près comme l'âme qui vient d'abandonner le corps d'un mourant. Le même sujet se retrouve sur un lécythion découvert dans un des tombeaux de Nola (9).

(1) Paus. l. X, c. 28, 4.

(2) *Bilderbuch*, p. 198.

(3) *Galer. myth.* CXX, 459.

(4) Sur le coffre de Cypsélus, près de Polynice, paraissait une *Ker* dont la forme était des plus hideuses, et qui n'attendait que le moment de s'emparer de sa proie (Paus. l. V, 19, 1). Conon, *Narrat.* XLV : Καὶ μηδὲν παθοῦσαν (caput Orphei) ὑπὸ τῆς θαλάσσης, μηδέ τι ἄλλο τῶν ὅσα κῆρες ἀνθρώπιναι νεκρῶν αἴσχη φέρουσιν κ. τ. λ. — Quelquefois les Kérès traînent les morts par les pieds. (Hesiod. *Asp. Herc.* v. 158.)

(5) L. I, c. 6, 1.

(6) *Bullet.* 1829, p. 108.

(7) *Storia degli antichi popoli italiani*, Firenze, 1832, tav. C, 3. Tom. III, p. 180-81.

(8) *Ibid.* p. 181.

(9) *Bullet.* 1829, p. 108.

On doit d'autant moins s'étonner de trouver ce sujet sur un monument de cette contrée, que c'est précisément en Campanie que plusieurs mythographes placent le combat des géans contre les Dieux, et qu'Alcyonée gît écrasé sous le Vésuve. Malheureusement nous ne pouvons placer le dessin de ce vase sous les yeux du lecteur. Là, le petit génie pose sur la cuisse du fils de Gæa. Cette circonstance et la direction que l'être ailé paraît prendre, firent penser au propriétaire de ce petit monument qu'il s'agissait de la naissance de Bacchus sortant de la cuisse de Jupiter. M. Gerhard considérant ces différens monumens sous un même point de vue, chercha un nom général pour ce génie, et le désigna comme *Amour* ou *Génie funèbre* (1). Comme d'une part l'existence d'une Vénus Libitine, ou pour nous servir du mot grec d'une Aphrodite Phérephassa, est suffisamment attestée, de l'autre nous ne pouvons rejeter non plus un Amour infernal dont les rapports sont intimes avec cette déesse. Le savant archéologue a d'ailleurs développé, dans une dissertation spéciale intitulée *Venere-Proserpina*, le caractère propre à cette divinité. La dénomination d'*Amour*, à peine justifiée par l'air indifférent du génie qui s'envole, nous semble cependant en contradiction avec l'esprit destructeur de la Harpyie du vase de Tischbein. Mais dans la scène de la mort d'Alcyonée, quelle liaison d'amour existe-t-il entre les personnages qui y figurent? Évidemment aucune. Il faut donc examiner notre sujet sous un autre point de vue, et nous expliquer :

1° Pourquoi nous voyons intervenir dans cette lutte des génies si opposés par leur caractère?

2° Pourquoi ces génies sont tantôt mâles, tantôt femelles?

3° Enfin pourquoi dans d'autres défaites de géans, nous ne rencontrons jamais ce même être ailé?

Essayons de répondre à ces trois questions. Dans la composition gravée *tav. d'agg.* D. n° 1, le génie malveillant s'attache à sa proie, en saisissant le géant par la tête, tandis que l'autre dans la composition n° 2, bienveillant à ce qu'il paraît, se retire

(1) *Rapp. volc.* p. 143, note 262. Amore come Genio funebre.

doucement (1). On reconnaît une *Ker* dans la figure ailée du vase de Tischbein, et en effet les *Harpyies* et les *Kérès* sont des êtres malfaisans qui s'attachent à ravir les mortels. Dans plusieurs endroits de l'Odyssée, il est question d'hommes enlevés par les Harpyies.

Mais le petit génie qui plane au-dessus d'Alcyonée couché contre un rocher, *tav. d'agg.* D. n° 2, ne peut, certes, être pris pour une Harpyie; d'ailleurs son sexe s'y oppose. Ici il faut se souvenir qu'Homère emploie le mot κήρ très souvent comme synonyme de *Harpyie* ou de *Parque* (2), quelquefois aussi avec le sens de θάνατος, *mort* (3); mais dans la psychostasie d'Achille et d'Hector (4), le poète lui donne évidemment la signification de ψυχή, *âme* (5). Par conséquent le mot κήρ a

(1) Quintus Calaber (*Paralip.* l. II, v. 510-11) nous représente Jupiter qui, au moment du combat d'Achille et de Memnon, envoie deux *Kérès*, l'une noire qui se dirige vers le fils de l'Aurore, l'autre brillante qui vole autour du fils de Thétis.—Mimnerme (*Fragm.* II, v. 5, sqq. ed. Boissonnade, p. 88) nous représente deux *Kérès*, l'une de la *vieillesse*, l'autre de la *mort* :

....... Κῆρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναι,
Ἡ μὴν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου,
Ἡ δ' ἑτέρη θανάτοιο.

(2) Par exemple : *Odyss.* II, v. 283; III, v. 242; XI, v. 170, *et passim;* Hesych. v. κῆρες, ψυχαί, συμφοραί, μοῖραι θανατηφόροι.

(3) Voy. *Iliad.* I, v. 228; *Odyss.* II, v. 165, et *passim.*

(4) *Iliad.* XXII, v. 209-13; Hesych. v. κῆρ, περισπώμενον καὶ οὐδετέρως λεγόμενον, ἡ ψυχή· ὀξυτονούμενον δὲ καὶ θηλυκῶς ἐκφερόμενον, ἡ θανατηφόρος μοῖρα, ἡ θάνατος. Cf. Suid. v. κήρ, et Etym. Mag. *hâc voce.*—Æschyle avait composé une tragédie intitulée Ψυχοστασία, *la pesée des âmes*, d'où il résulte que les Kérès d'Homère sont synonymes des ψυχαί d'Æschyle.

(5) Le sens euphémique du mot κῆρ dans l'acception de ψυχή, nous est encore garanti par un passage de Lactantius Placidus (*Narrat. fabular.* l. XI, *fab.* X) qui nous apprend qu'après la mort de *Céyx*, son épouse *Alcyone* fut consolée par un songe (*Phantasus*) que Junon lui envoya. Or, pour figurer un songe, la forme d'un *génie ailé* est la plus commune et presque la seule que les artistes employaient. M. Panofka (*Annales*, 1830, p. 323) a cité un vase où un éphèbe ailé qui poursuit une femme, porte le nom d'Ὄνειρος (*songe*). Le frère de *Phantasus* est nommé *Icelus* ou *Phobetor.* L'un doux et

deux acceptions bien distinctes, l'une euphémique, l'autre funeste. Mais comme le nom de ker n'appartient à l'âme qu'au moment de sa séparation d'avec le corps, on saisit le point de contact qui existe entre les deux significations, puisque ce ne peut être que par la *mort* que l'*âme* peut se retirer du corps. Plusieurs monumens font connaître comment les artistes figuraient Thanatos; nous nous contenterons de signaler le beau canthare de M. le comte de Pourtalès (1), où l'on voit Neoptolème au moment qu'il est assassiné par Oreste, tomber dans les bras de Thanatos, figuré sous la forme d'un homme barbu avec de grandes ailes.

Examinons maintenant comment les artistes anciens rendaient l'idée de l'âme. Bien antérieure à l'image du papillon, soit dans sa forme toute naturelle, soit dans celle d'une femme munie des ailes de cet insecte, s'offre l'image d'un être volant qui plane quelquefois au-dessus des tombeaux, tracé si légèrement qu'il nous rend avec précision l'idée de l'ombre (σκιά), sous l'empire de laquelle il vit. La série des monumens relatifs à la psychostasie, est, comme témoignage positif des Kérès, plus utile encore à notre recherche. Dans la peinture du célèbre vase du Stadhouder (2), où l'on voit le combat d'Achille et de Memnon, deux *génies ailés* et *nus* absolument semblables à ceux qui interviennent lorsque Alcyonée succombe, sont placés dans les bassins de la balance près de laquelle est assis Hermès. Sur une hydrie corinthienne du cabinet de M. Durand, trouvée dans la Pouille, nous rencontrons une femme tenant une balance; deux *figures ailées* peintes en blanc paraissent dans les plateaux. Cette scène, à laquelle assiste un éphèbe drapé et appuyé sur un bâton, ne peut également appartenir qu'à une représentation de la psy-

pacifique s'assimile au génie qui s'envole, l'autre qui effraie exprime la même idée que la Ker qui s'attache à la tête du géant mourant.

(1) Raoul-Rochette, *Monum. ined. Orestéide*, pl. XL, p. 207. Comparez les savantes recherches de l'auteur sur Thanatos (*ibid.* p. 216 et suiv.). Dans l'Iliade (XVI, v. 681), Hypnos et Thanatos enlèvent le corps de Sarpédon.

(2) Millin, *Vases peints*, I, pl. XIX; *Galer. myth.* CLXIV, 597.

chostasie (1). D'après ces exemples nous serions en droit de supposer dans le petit génie qui s'envole, *l'âme du géant Alcyonée*. De cette manière se trouverait expliqué aussi pourquoi le génie est mâle, quand il désigne l'âme du mourant, et pourquoi il est femelle quand le peintre a voulu rendre la mort violente du fils de Gæa, en introduisant dans son tableau un de ces êtres ravisseurs, tels que les Harpyies et les Kérès.

Mais si nous reconnaissons l'âme d'Alcyonée dans cet éphèbe ailé, pourquoi ne rencontrons-nous pas ce même génie dans toute autre défaite où l'un des combattans succombe sous les coups de son adversaire? Par exemple dans celle d'Ephialtès vaincu par Posidon (2)? Ou dans d'autres gigantomachies, même dans celles où Hercule est vainqueur? Ou

(1) Un miroir en bronze de style étrusque (Winckelmann, *Monum. ined.* n. 133; Lanzi, *Saggio di lingua etrusca*, tav. XII, 4, t. II, p. 178, ed. Firenz. 1824) montre les Kérès d'Achille et de Memnon sous la forme de deux petits guerriers armés de toutes pièces.—L'ombre de Patrocle apparaît, dans quelques peintures de style ancien, au-dessus du tumulus (σῆμα), au moment où Achille traîne le corps d'Hector dans la poussière (*Catal. du prince de Canino*, n. 527, p. 51; Panofka, *Recherch. sur les noms des vases grecs*, p. 41, note 5; Raoul-Rochette, *Monum. inéd. Achilléide*, pl. XVII et XVIII; comp. *Odysséide*, p. 281, note 1). Quelquefois cette figure toujours armée, est munie d'ailes. Une hydrie corinthienne à fig. n. du cabinet de M. Durand, due aux dernières découvertes de l'Étrurie, représente un combat entre deux guerriers; un troisième est étendu dans la poussière; deux corbeaux se dirigent avec acharnement vers le cadavre, tandis que dans les airs on aperçoit une petite figure armée qui représente sans doute l'âme du guerrier tué, comme dans les peintures relatives au tombeau de Patrocle.—De même, dans un tableau qui représentait la course de Pélops et d'Œnomaüs (Philostrat. Junior. *Icon.* IX, p. 874), les ombres (εἴδωλα) des amans d'Hippodamie voltigeaient au-dessus des chars.—Un scarabée étrusque du cabinet de Saint-Pétersbourg, représentant Ajax emportant sur ses épaules le corps d'Achille (Caylus, *Recueil d'antiq.* IV, pl. XXXI, 1; Lanzi, *Saggio di lingua etrusca*, tav. V, 6, t. II, p. 128; Millin, *Galer. myth.* CLXXI *bis*, 602, et *Mon. inéd.* t. II, p. 57, note 16) où les deux héros sont accompagnés de leurs noms, offre, devant le fils de Télamon une petite figure nue qui s'éloigne, et qu'on s'accorde à regarder comme l'image de l'âme d'Achille. Comp. Raoul-Rochette, *Mon. inéd. Achilléide*, p. 109; *Odysséide*, p. 283, note 5, et p. 381, note 5.

(2) Millingen, *Anc. uned. Monum.* pl. VII.

enfin dans des sujets homériques dont il existe un si grand nombre de représentations sur les vases peints? C'est la troisième question que nous nous sommes proposée au commencement de cet article.

Les poètes et les artistes grecs nous représentent souvent l'âme sous la figure d'un *oiseau*, et tout le monde sait qu'une des images les plus anciennes pour rendre cette idée philosophique, puisque cette image se rencontre sur les monumens de l'Égypte et de la Perse, est celle de la Sirène, ou *oiseau à tête humaine*. Ici il faut examiner le nom même du géant qui nous occupe. Il s'appelle *Alcyonée*. Or, l'*Alcyon* est un *oiseau de mer* qui joue un rôle important dans la mythologie grecque. Hésychius donne le nom de κεῖρις, κήρους ou κουρεύς à l'*alcyon mâle* (1). Si nous appliquons cette dénomination au personnage terrassé par le héros thébain, nous obtenons le nom de κήρους le même que κήρ, sauf la terminaison, pour le petit génie dans lequel nous reconnaissons l'âme d'Alcyonée expirant. Remarquons en même temps, par rapport aux deux génies de caractère opposé, l'affinité qui existe entre les *alcyons* oiseaux de mer, et les Harpyies nommées *pelagi volucres*, par Virgile (2).

Le rapprochement que nous faisons entre l'alcyon mâle et l'âme (κῆρ), ainsi que le sens euphémique que nous attribuons à l'oiseau κήρους est encore confirmé par un passage important d'Alcman qui servira, si je ne me trompe, de preuve aux conjectures que nous venons de proposer. Voici les vers de ce poète qu'Antigonus de Caryste (3) nous a conservés, malheureusement dans un état très défectueux :

(1) V. Κεῖρις, ὄρνεον ἱέραξ, οἱ δὲ ἀλκυόνα. — v. Κείρυλος, τοῦτον ἔνιοι κήρουν λέγουσι· ἔστι δὲ ὄρνεον· ὁ δὲ Ἀντίγονος τῶν ἀλκυόνων τοὺς ἄῤῥενας κηρύλους φησί. — v. Κουρεύς, ὄρνις ποιὸς ἀπὸ τοῦ φθέγγεσθαι ἐμφερὲς ἦχῳ γναφικοῦ μαχαιρίου. Cf. Schol. Aristophan. ad *Aves*, v. 300.

(2) *Æneïd.* III, v. 241. Celæno est sœur d'Alcyone, suivant Apollodore, (l. III, c. 10, 1; cf. Hygin. *Prolog. fabular.* p. 11; Serv. ad Virg. *Georg.* I, v. 138; Diodor. Sicul. l. III, c. 60, p. 135.)

(3) *Hist. mirab.* c. XXVII; cf. Phot. *Lex.* v. ὄρνις. L'expression βάλλε δέ,

Οὐ μ' ἔτι παρθενικαὶ μελιγάρυες ἱερόφωνοι
Γυῖα φέρειν δύναται, βάλε δή, βάλε, κήρυλος εἴην·
Ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἅμ' ἀλκυόνεσσι ποτᾶται,
Ἀδεὲς ἦτορ ἔχων ἁλιπόρφυρος εἴαρος ὄρνις.

*O vierges aux voix douces, et aux chants sacrés, mes jambes ne peuvent plus me porter* (c'est un vieillard qui s'adresse au chœur); *allons, allons, dit-il, que je devienne un* Cérylе, *oiseau du printemps, au cœur tranquille et au plumage pourpré qui, avec les* alcyons, *vole sur l'écume des flots.*

Les auteurs nous apprennent que les mâles des *alcyons* κειρίδες, se nomment aussi *céryles* κηρύλοι, et que dans leur vieillesse, ne pouvant plus voler, les femelles les portent sur leurs ailes (1). Il est évident que c'est à cette particularité des mœurs de ces oiseaux, que font allusion les vers d'Alcman où le vieux protagoniste implore les vierges qui forment le chœur, de soutenir ses pas chancelans.

Un autre passage qui se trouve dans Suétone (2), et dont nous devons la connaissance au savant commentaire dont M. le professeur Welcker a accompagné le fragment des poésies d'Alcman (3), que nous venons de citer, sert à corroborer l'induction que nous pouvons tirer des vers du poète dorien, c'est-à-dire que le nom de *Cérylus* comme synonyme de *Ker*, ne convient qu'à l'homme mourant. Il s'agit dans ce passage de Suétone, d'un affranchi nommé Cérylus qui avait pris le nom de Lachès. L'empereur Vespasien parodiant les paroles de quelque poète grec, disait au sujet de ce Lachès :

Ὦ Λάχης, Λάχης, ἐπὰν ἀποθάνῃς,
Αὖθις ἐξ ὑπαρχῆς εἰρήσῃ Κήρυλος.

βάλλε, κήρυλος εἴην était propre aux Doriens, selon le Scholiaste d'Aristophane (ad *Aves*, v. 300).

(1) Ælian. *de Anim.* l. VII, c. 17; Antigon. Caryst. *l. cit.* Suidas, v. κηρύλος; Schol. Theocrit. *Idyll.* VII, v. 57.

(2) *In Vesp.* c. 23.

(3) P. 30.

*O Lachès, Lachès, après ta mort, tu reprendras le nom de* CÉRYLUS.

Ce témoignage de l'historien romain, rapproché des vers d'Alcman, nous autorise d'une manière formelle, à ce qu'il me semble, à croire que le nom de *Cérylus* exprime la même idée que κῆρ, ψυχή. Nous devons d'autant plus insister sur ce point que l'explication proposée pour le génie qui figure sur l'œnochoë, *tav. d'agg.* D. n° 2, nécessite justement le moment où *la vie cesse*, où *l'âme se sépare du corps*. Ainsi l'éphèbe ailé, outre sa signification générale d'*âme*, obtient, dans la circonstance dont il s'agit, un sens spécial en ce qu'il sert à nous indiquer le nom du géant terrassé par le fils d'Amphitryon. Il est pour ainsi dire une inscription hiéroglyphique du mot κήρ, κήρους où κήρυλος et rappelant à la mémoire, le mâle des *alcyons*, nous renvoie tout naturellement à *Alcyonée* leur père (1). Le choix de cet hiéroglyphe est d'autant plus heureux, que plusieurs détails du mythe de notre géant paraissent avoir provoqué ce symbole, de préférence à tout autre.

J. DE WITTE.

---

## 5. DES VASES SANS FOND ET DE LEUR USAGE CHEZ LES GRECS.

Winckelmann a signalé plusieurs fois, une espèce de vases auxquels les savans ont jusqu'ici accordé peu d'attention. La forme en est variée. Quelques-uns se rapprochent des calpis, d'autres des amphores; d'autres encore ont cette construc-

(1) Les noms des sept filles d'*Alcyonée*, dont le nombre répond aux sept jours alcyonides, nous ont été conservés par Hégésandre (ap. Apostolium *cent.* II, 51, et ap. Suid. v. Ἀλκυονίδες ἡμέραι. Cf. Pausan. Lex. ap. Eustath. ad *Iliad.* IX. p. 776, et ap. Eudociam, p. 35). Ce sont *Phosthonia* ou *Phthonia*, *Anthé*, *Méthone*, *Alcippa*, *Pallène*, *Drimo* et *Astérie*. Après la mort de leur père, elle se précipitèrent dans les flots du haut du promontoire de Canastré ou de Caïstre; Amphitrite les changea en *alcyons*.

tion cylindrique qui les a fait nommer en Italie vasi ad incensorio ou a tromba. D'une assez grande dimension, ces vases presque tous de la Basilicate, et décorés de sujets mystiques, sont ouverts par le haut comme par le bas, et complètement percés à jour. Winckelmann les a considérés comme des objets destinés à décorer les édifices ou les tombeaux (1).

Lorsque nous cherchons dans l'antiquité quelque indication de vases analogues, la plus frappante se trouve dans la description du grand pithos sans fond, où les Danaïdes versaient continuellement l'eau des fleuves infernaux qu'elles puisaient dans des cribles (2).

Suivant Diodore, un pithos pareil existait dans la ville d'Acanthe près de Memphis; trois cent soixante prêtres y jetaient chaque jour de l'eau du Nil (3). Cet usage religieux de la basse Égypte offre avec les fonctions infernales attribuées aux Danaïdes une analogie trop évidente pour ne pas être remarquée. La régularité du culte égyptien ne permet pas de douter qu'un rapport précis n'existât entre ce nombre de prêtres et les révolutons annuelles des astres calculées avec les inondations du Nil.

Les Acanthiens célébraient aussi une panégyrie, où la corde mystique tordue par un des principaux acteurs, et détordue derrière lui, figurait dans les scènes infernales, exactement comme celle d'Ocnus, dans la Lesché de Polygnote; non pas ainsi que le vulgaire la comprenait, mais dans un sens plus élevé, suffisamment indiqué par les réticences de Pausanias (4).

Danaüs, partout où il abordait, érigeait des temples aux divinités de la Saïtide. Minerve et Neptune obtinrent de lui deux temples, dans l'île de Rhodes où trois de ses filles moururent (5). Auprès de Lerne se voyait, sur le mont Pontinus, le

(1) Winckelmann, *Traité prélim. des Mon. inéd.* c. III, 3; Id. *Histoire de l'art*, trad. française, l. I, c. 2, p. 30. Id. *ibid.* l. III, c. 8, p. 299.

(2) Porphyr. III, c. ult. p. 140

(3) Diodor. Sicul. lib. I, c. 97.

(4) Id. *ibid;* Pausan. lib. X, c. 29.

(5) Herodot. lib. II, c. 182; Diod. Sicul. lib. V, c. 58.

temple de Minerve Saïtide, bâti par Danaüs. Le mont Pontinus lui-même, comme le pithos d'Acanthe, absorbait les eaux du ciel, sans jamais les rendre à l'atmosphère (1).

Les Argiens affirmaient que leurs puits avaient été creusés par les Danaïdes; elles leur avaient enseigné, disaient-ils, l'art de découvrir les sources souterraines (2), et Danaüs, le premier, leur fit connaître les instrumens propres à puiser l'eau (3).

Dès l'arrivée de la colonie égyptienne en Argolide, son influence se fit sentir par des bienfaits domestiques, et par des institutions religieuses. Ces dernières furent les Thesmophories apportées de Saïs par les Danaïdes (4), et les mystères de Lerne célébrés près d'un marais, comme ceux de la basse Égypte (5).

Un vase publié par M. Panofka peut confirmer notre observation sur l'affinité qui existe entre le rite saïtique et la fable grecque des Danaïdes (6). On y voit deux personnages initiés aux mystères contemplant trois femmes chargées d'hydries corinthiennes dont elles se disposent à verser l'eau dans le pithos infernal à demi caché par une colline. Le passage suivant d'Horapollon jette un grand jour sur toute la scène.

« Les Égyptiens, dit-il, représentent l'inondation du Nil, « tantôt par un lion, tantôt par trois grandes hydries;........ « ils en peignent trois, ni plus ni moins, parce que, selon leur « sentiment, l'inondation est produite par une triple cause. « La première est la terre même de l'Égypte génératrice de « l'eau; la seconde, l'Océan dont le reflux accompagne l'inon- « dation; la troisième est la pluie abondante en Éthiopie, lors- « que le Nil commence à se gonfler (7). »

(1) Pausan. lib. II, c. 36 et 37.

(2) Strab. lib. VIII, p. 371.

(3) Id. lib. I, p. 23.

(4) Herodot. lib. II, c. 71.

(5) Id. *ibid*; Pausan. lib. II, c. 36 et 37.

(6) Panofka, *Musée Blacas*, t. I, p. 29, pl. IX.

(7) Horapoll. lib. I, c. 21.

Ajoutons à ce curieux document que, dans le système physique et astronomique des Égyptiens, les filles de Danaüs, portées par les traditions au nombre de cinquante ou de cinquante-trois, considéré comme celui des semaines, répondent presque exactement aux trois cent soixante jours personnifiés par les prêtres d'Acanthe.

Si la tradition grecque était encore dans toute sa pureté, elle ne pourrait nous offrir à-la-fois, les Danaïdes comme initiées, fondatrices de mystères, revêtues d'un haut sacerdoce, et, cependant, frappées, dans le Tartare, d'un redoutable châtiment. L'histoire politique d'Argos se trouve ici mêlée d'une manière presque intime avec les figures religieuses. Deux idées bien distinctes peuvent, néanmoins, y être reconnues. La plus commune, où domine le fait politique, concerne les Danaïdes criminelles et punies. L'autre, d'un ordre plus sacré, les représente, non comme des coupables, mais comme des hiérodules, semblables aux prêtres d'Acanthe, participant à la célébration d'un grand mystère tellurique conçu dans un système complètement analogue à celui de l'Égypte.

Nous comprendrons ainsi comment les Grecs, pénétrés de cette pensée, placèrent dans les tombeaux, des vases dont la forme, la destination, et les peintures, convenaient parfaitement au séjour des ombres. C'était à-la-fois un symbole de la mort, un attribut d'initiés, et une expression fidèle des croyances catachthoniennes.

LE DUC DE LUYNES.

---

## 4. SUR UNE MÉDAILLE D'ARGOS DU CABINET DE MÉDAILLES DU DUC DE GOTHA (*).

Parmi les médailles des Argiens au cabinet de Gotha, celle en bronze avec le portrait d'Antinoüs, est la plus rare :

(*) *Traduit de l'allemand.*

ANTINOOC. Caput Antinoi, ad d.—APΓEIΩN. Vir nudus et galeatus, ad s. stans, s. clypeum (Æn. 5).

On sait qu'il existe des médailles frappées par les Arcadiens, les Achéens et les Corinthiens, en l'honneur de ce héros. Les arcadiennes (1) paraissent faire allusion à des jeux de course (2), par lesquels la mémoire d'Antinoüs fut honorée sous la présidence de Véturius. Le même usage paraît avoir eu lieu chez les Achéens (3) sous la présidence d'Hostilius Marcellus, prêtre d'Antinoüs. Ces jeux se rattachaient au culte de l'Hermès agonistique. Le Pégase qui se cabre fait allusion à des courses équestres, surtout lorsqu'on considère que ces médailles furent frappées à Corinthe, ville qui honorait Bellérophon, le type de la vaillante jeunesse, comme héros national. Enfin sur la médaille qui nous fait connaître les honneurs accordés par Hostilius Marcellus, prêtre d'Antinoüs, au même héros à Corinthe, figure le dieu Soleil avec ses chevaux (4). Cette représentation n'est pas non plus sans allusion à des courses équestres. Les honneurs accordés à Antinoüs, dans les villes précitées, paraissent se rattacher à des jeux qui, dans des temps plus anciens, furent célébrés à la mémoire des divinités ou des héros de la localité. C'est ainsi que les Argiens paraissent avoir institué, en l'honneur d'Antinoüs, le combat avec des boucliers qui existait chez eux, depuis bien long-temps. Les jeux qui lui furent consacrés, imitaient le type de jeux plus anciens. La figure des médailles argiennes, n'est point Arès, comme Sestini le croyait, mais un jeune Argien qui porte le bouclier de son pays, comme on le rencontre déjà sur une médaille d'argent des Argiens, frappée

(1) Levezow, *Ueb. den Antinoüs dargest. in den Kunstdenkm d. Alterth.*, Berlin, 1808, in-4°, p. 34 et 71.

(2) Mystères d'Antinoüs-Dionysus et jeux à Mantinée. Paus. l. VIII, 9, 4; Levezow, p. 15, et les passages de Clément d'Alexandrie et d'Hégésippe cités par cet auteur.

(3) Levezow, p. 102.

(4) *Cim. Vindob.* II, t. 6-26. Fig. I, p. 6; Levezow, p. 104.

plusieurs siècles auparavant (1). Dans les jeux d'Argos, le bouclier servait de prix pour le vainqueur (2).

La médaille en bronze du cabinet de Gotha est extrêmement rare. Levezow ne connaissait encore aucune médaille frappée à Argos, en l'honneur d'Antinoüs. Il est vrai que déjà Sestini (3) en a publiée une, il y a plusieurs années (Ex. M. D. Alex. Motta); mais il est très possible que l'exemplaire qu'il a vu, soit passé dans le cabinet de Gotha, et que ce soit par conséquent le seul qu'on connaisse jusqu'aujourd'hui.

G. RATHGEBER.

---

POST-SCRIPTUM DE LA LETTRE A M. C. O. MUELLER, SUR LA STATUE VOTIVE EN BRONZE (*voy. p. 193*).

J'apprends de M. le baron Beugnot qui avait vu notre statue, au moment où elle venait d'être retirée de la mer par des pêcheurs de Piombino, toute couverte encore de dépôts marins, qu'elle avait été bien réellement trouvée dans ces parages, près des ruines de l'antique Populonia. Cette assurance donnée par un témoin oculaire, aussi digne de confiance que M. le baron Beugnot, dissipe toute incertitude sur la provenance de cette statue, sans qu'il en résulte aucun motif de doute sur son originalité, comme monument de l'art grec.

RAOUL-ROCHETTE.

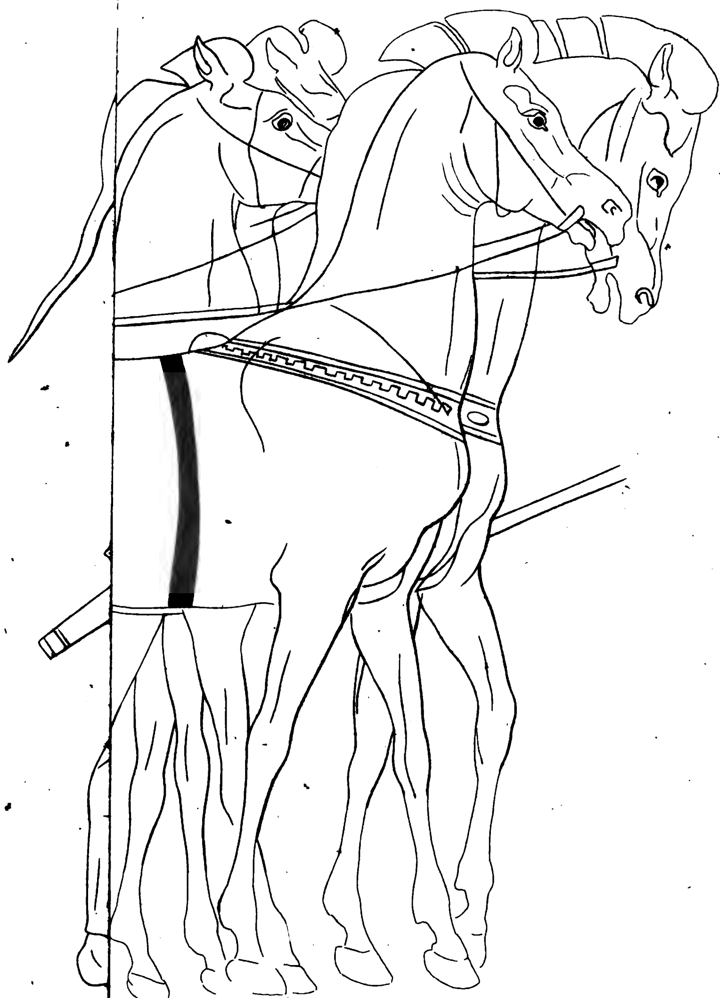
(1) *Mus. Hunter*, p. 44, n. 14, tab. VII, fig. 8.*

(2) Sur le combat avec des boucliers et sur les boucliers (ἀγὼν χάλκειος, ὁ ἐν Ἄργει χαλκός, ἡ ἐν Ἄργει ἀσπίς), voy. Bœckh, *Expl. Pind. Olymp.* VII, p. 174 sqq. Dissen. *Expl. Pindar. Nem.* X, 22, p. 466. Cf. Spanh. ad Callimach. *Pall.* 35; Pindar. *Hyporch.* 3, p. 599.

(3) Sestini, *Descr. num. vet.* Lips. 1796, p. 213, n. 18.

---

FIN DU SECOND CAHIER.



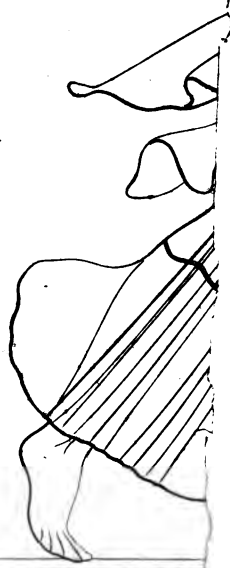


*Tav. d'Agg. B.*



1833.





# ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA.

ANNO 1833.

FASCICOLO TERZO.

---

# ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE.

ANNÉE 1833.

TROISIÈME CAHIER.

# I. MONUMENS.

## 1. TOPOGRAPHIE.

### *a.* FOUILLES DE NÉRAC.

#### LETTRE A M. PANOFKA.

Vous me demandez, Monsieur et cher collègue, de vous raconter le voyage que j'ai fait dernièrement à Nérac. Peut-être espérez-vous de mon récit quelques éclaircissemens sur ce qu'il y a d'étrange et de problématique dans les découvertes qui exhument si tardivement l'illustration de cette petite cité. Je ne vous promets pas de dissiper tous vos doutes. Je sais combien sont bizarres et insolites les inscriptions trouvées dans ces fouilles; je sais que de doctes personnes ont prononcé contre elles une sorte d'anathème, et ne veux point me faire le champion de leur authenticité. Toutefois, je crois me souvenir que l'antiquité nous a légué bien des énigmes, et qu'elle entoure incessamment de pièges la sagacité de l'archéologue. Voyez donc si, par hasard, on n'aurait pas été trop sévère pour les inscriptions de Nérac. Certaines circonstances que je vais vous faire connaître, pourront peut-être influer sur votre jugement. En tout cas, je ne veux être que simple rapporteur du procès, et mon témoignage devra vous sembler d'autant moins suspect, que c'est avec des dispositions sceptiques que moi-même je suis allé visiter Nérac.

Il y a deux ans environ M. le préfet de Lot-et-Garonne écrivit à M. le ministre du commerce qu'on venait de découvrir dans l'ancienne Garenne du château de Henri IV à Nérac, des fondations d'anciens édifices, des pavés en mosaïque, des fragmens de marbres, et autres indices de constructions romaines. Il n'ajoutait à cet avis aucun renseignement scientifique, ne hasardait aucune conjecture, mais demandait des fonds, les sommes allouées par la commune pour l'ouverture de ces fouilles étant à-peu-près épuisées. M. le ministre du commerce

accorda sur mon rapport un crédit qui permit de donner aux travaux une activité qu'ils n'avaient point eue jusque-là.

Chargé depuis cette époque de parcourir les départemens du Sud-Ouest, je ne pouvais manquer de passer à Nérac. Toutefois, comme je n'avais plus entendu parler des fouilles de la Garenne, elles n'excitaient pas très vivement ma curiosité. Ce fut à Bordeaux qu'on m'en donna des nouvelles pour la première fois. On m'assura qu'il ne s'agissait pas de ces découvertes vulgaires, de ces mosaïques anonymes comme on en rencontre à chaque pas : que, s'il fallait croire aux apparences, les fouilles de Nérac étaient destinées à jouer un grand rôle dans le monde archéologique. Toutefois, M. Jouanet, dont vous connaissez le savoir et l'excellent esprit, étant allé quelques jours auparavant sur les lieux, et en ayant rapporté les *fac-simile* des principales inscriptions, me les montra et me dit, en hochant la tête : « Que vous en semble? tout cela m'a l'air bien suspect. « Voyez donc ces petites croix au commencement des phrases « comme dans les inscriptions du moyen âge, ces points su- « perposés, ces autres points en forme d'astériques, ces asté- « riques comme signes d'omission, ces lettres A et E liées entre « elles pour former la diphtongue Æ, et enfin cette incroyable « manière de dater *anno Romæ*, est-ce là du style lapidaire? « une main romaine du IIIe siècle a-t-elle pu tracer ces inscrip- « tions? et que penser, ajouta-t-il, de ces démentis donnés à « l'histoire? comment ces Tétricus eussent-ils fait tant de « choses sans qu'on en eût jamais rien su? Il y a là-dessous « quelque supercherie. » Puis il me fit part de diverses hypothèses : était-ce au XVIe siècle, lorsque la cour d'Albret attirait à Nérac des savans de tous les pays, que ces inscriptions avaient été fabriquées et enfouies pour la mystification des races futures? était-ce au XIe, lorsque les Bénédictins de Condom étaient seigneurs de Nérac? ou bien fallait-il remonter plus haut et chercher parmi quelque descendant des Tétricus l'inventeur de ces panégyriques frauduleux? M. Jouanet m'avoua qu'il se perdait au milieu de ces conjectures et n'en adoptait aucune; parfois même je le trouvais disposé pour

sortir de peine à accepter les inscriptions comme bonnes et authentiques. « Il faut voir, attendre et retourner à Nérac, » tel était son refrain.

L'impatience commençait à me gagner de voir de mes yeux. Toutefois je dus d'abord me rendre à Agen. Je m'attendais que dans cette ville le patriotisme départemental ferait grand bruit des découvertes de Nérac, que les Agenois seraient fiers que dans leur voisinage une ville romaine fût ainsi tout-à-coup sortie de terre. Mais je me trompais. Les fouilles de Nérac loin d'enorgueillir les habitans d'Agen, les humiliaient et leur déplaisaient fort. Le chef-lieu de préfecture trouvait étrange que le chef-lieu d'arrondissement se permît de devenir la ville de Tétricus, la ville d'un empereur, de découvrir sous son sol des marbres et des mosaïques, choses si fort au-dessus de son état. J'avais trouvé le doute à Bordeaux, l'incrédulité régnait à Agen. Quand je parlai des fouilles, on se mit à rire; je nommai Tétricus, on me prit en pitié. Vous ne savez donc pas, me dit-on, que tout cela vient en bateau par la Garonne? Ce sont pierres achetées à Toulouse et à Bordeaux : on les débarque, on les transporte à la brune, puis trois jours après on les découvre. Je connais le batelier, disait l'un; je sais qui les met en terre, disait l'autre; et moi d'ouvrir de grands yeux. Il faut, me disais-je, qu'on ait à Nérac un prodigieux amour-propre, une terrible soif d'origine romaine. Prendre tant de peine, et faire de si grands frais pour le plaisir d'avoir Tétricus pour fondateur!

Le plus court était d'aller à Nérac: ce fut l'affaire de quelques heures. Là du moins je ne rencontrai plus d'incrédules. On me conduisit à la Garenne. C'est une grande promenade qui cotoie la rive droite de la Baïze, en face de la nouvelle ville, et de l'ancien château où fut élevé Henri IV; belle allée longue de trois mille pas, bordée de vieux arbres plantés, dit-on, par Antoine de Bourbon et par Marguerite de Valois. L'emplacement de cette promenade était jadis occupé en partie par un bois-taillis, en partie par un prolongement de la vieille ville, ou, comme on dit encore, du Petit-Nérac. Lorsque

Antoine de Bourbon, qui trouvait trop étroits ses jardins de l'autre rive, conçut le dessein de créer cette vaste Garenne, il fut obligé, pour la lier par un pont à son château, de détruire tout un rang de maisons que baignaient les eaux de la Baïze, et qu'on nommait la *rue des Argentiers*. On aperçoit encore à fleur de sol plusieurs vestiges de ces maisons, et c'est à quelques pas plus loin, toujours au pied du coteau, et dans la portion jadis recouverte par le bois-taillis, que le hasard fit découvrir, il y a deux ans, les constructions antiques vers lesquelles nous nous dirigeons.

Je descendis d'abord dans une assez vaste salle, entièrement déblayée, dont les murs subsistent encore presque à hauteur d'appui, et sont couverts d'un enduit qui paraît avoir reçu un revêtement de marbre. Cette salle a 14 mèt. 50 cent. de long sur 12, 80 de large. Dans le fond on aperçoit sept niches semi-circulaires, régulièrement alignées, et revêtues de plaques de marbre dans quelques endroits; puis à droite et à gauche de ces sept niches deux autres niches beaucoup plus grandes, espèce de petites absides, dont l'une est encore ornée d'un pavé mosaïque riche et éclatant, un peu confus de dessin, et tout-à-fait conforme au style du IIIe siècle.

Derrière toutes ces niches on trouve des réduits ou réservoirs voûtés autrefois, et formés par des massifs fort épais. De celui du milieu s'échappe un petit canal ou rigole, qui paraît avoir servi à porter des eaux. Cette rigole se dirige vers la Baïze.

Entre la rivière et la grande salle se trouve une autre salle un peu moins grande, qui s'harmonise simétriquement avec la première. On communiquait de l'une à l'autre par une large ouverture divisée en trois par deux piliers ou colonnes, dont on voit encore les bases. Une autre ouverture placée dans l'axe des deux salles servait d'issue vers la rivière, qui coule à huit ou dix pas de là.

Enfin, sur le flanc droit de la grande salle on trouve deux espèces de galeries ou promenoirs d'une forme extrêmement étroite relativement à leur longueur: elles ont 12 mètres de long sur 3 de large. Ces deux salles contiguës l'une à

l'autre, sont toutes deux pavées de mosaïques très bien conservées.

Après que l'ensemble de cet édifice eut été mis à découvert, on continua de fouiller, parallèlement à la rivière, et aussitôt on rencontra d'autres constructions; mais celles-ci sont aussi embrouillées, aussi difficiles à comprendre que les autres me semblent simples, claires et symétriques. Figurez-vous des murs à cheval les uns sur les autres, se croisant, se contrariant : d'abord une grande salle qui paraît avoir été la suite et la dépendance de celle aux petites niches, puis au travers de cette salle, des murailles qui la coupent diagonalement. Ces murailles appartiennent à un édifice postérieurement construit, et lui-même est interrompu brusquement par deux espèces de tours ou petites salles, l'une octogone et l'autre hexagone, qui paraissent encore d'une construction plus récente. Les murs en sont coupés de distance en distance par des chaînes de brique, système de construction que les Romains n'ont généralement adopté, comme on sait, qu'à une époque assez avancée.

Ces deux petites salles à pans coupés flanquent une grande pièce au fond de laquelle on a trouvé une sorte de sanctuaire ou *sacellum*, et même, m'a-t-on dit, la base, soit d'un autel, soit du piédestal d'une statue. Je n'en parle que par ouï-dire, car après avoir découvert cette partie de l'édifice et en avoir levé le plan, on l'a recouverte de terre. C'est précisément dans cet endroit que passe la grande allée de la Garenne, qui sert de route le long de la rivière. Les habitans n'ont pas souffert que, par amour pour l'archéologie, on interceptât leur promenade. Mais les constructions octogones et hexagones sont encore à découvert, ainsi que de longues murailles en terrasse de formes assez bizarres et difficiles à décrire, qui partent de ce bâtiment, qu'on a cru reconnaître pour un sanctuaire ou petit temple, et qui se prolongent jusqu'à une chapelle du moyen âge, dite, je crois, chapelle de Saint-Jean, sur une étendue d'environ 95 mètres.

Là se bornent les découvertes faites au bord de la Baïze;

mais à cent pas plus loin, au-delà du bois-taillis, et sur le haut de la colline, on s'est livré à des recherches dont les résultats ont été bien autrement importans. Imaginez un vaste bâtiment dont le corps principal paraît avoir occupé une étendue de 150 mètres environ, et dont les ailes s'étendaient en retour à plus de 70 mètres. Dans le centre du corps principal, un péristyle, un vestibule en rotonde; puis à droite et à gauche, de grandes salles, les unes en carré long, vastes galeries ou promenoirs; d'autres terminées en hémicycle, et toutes sans exception pavées en mosaïque d'une richesse extraordinaire. Comme un chemin vicinal passait au-dessus de ces salles, il a fallu, non-seulement pour ne pas interrompre les communications, mais aussi pour assurer la conservation des mosaïques, les recouvrir de terre; heureusement elles ne sont qu'à un ou deux pieds du sol, et il est facile de les déblayer quand on veut. On eut l'obligeance d'envoyer de la mairie un bon nombre de terrassiers, et au bout de quelques heures je fus à même de voir un échantillon de presque toutes ces mosaïques. Elles m'ont paru en général du même style et du même genre de travail que celles du bord de la rivière. On y voit, sinon des personnages et des tableaux, du moins de riches bouquets de fleurs et de fruits, des cornes d'abondance, des dauphins, des oiseaux, des vases, des guirlandes. La disposition de ces ornemens, sans appartenir au style sévère d'une belle époque, est presque toujours heureuse, et souvent pleine d'élégance. Les enroulemens et les entrelacs sont prodigués et d'une étonnante variété. Les encadremens diffèrent pour chaque mosaïque: ici ce sont des tresses nuancées, là des grecques, plus loin des séries de petites arcades qui commencent à faire pressentir le caractère bysantin. Parmi ces mosaïques il y en a qui ont souffert, et dont quelques parties sont détruites; d'autres, au contraire, dont la conservation est extraordinaire, et qu'on croirait sortir de la main de l'ouvrier : celle de la salle en rotonde est de ce nombre.

Pendant que j'examinais ces belles mosaïques on me communiqua un plan des fouilles levé par M. Chretin, jeune artiste

de la ville, qui a suivi tous les travaux, et les a souvent dirigés avec bonheur et sagacité. Je reconnus que le plan était d'une exactitude parfaite, et je m'assurai que les mosaïques et les murailles qui les encadrent reposent, ainsi que l'indique le plan de M. Chretin, sur des fondations d'une construction plus ancienne.

Ce plan était annexé à un rapport sur les fouilles de Nérac, adressé à la société archéologique de Toulouse par un homme très versé dans l'étude des antiquités du sud-ouest de la France, M. Dumége (1), dont le nom et les écrits vous sont probablement connus. Je retrouvai dans ce mémoire ces mêmes inscriptions dont j'avais vu le *fac-simile* à Bordeaux, et qui sont lithographiées sous les numéros 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7 dans le petit écrit de M. Jouanet (2) que vous avez eu l'obligeance de me communiquer. M. Dumége, en interprétant ces inscriptions, paraissait regarder leur authenticité comme incontestable : chez lui pas même l'ombre de ce demi-scepticisme dont M. Jouanet m'avait fait confidence.

Je demandai dans quelle partie des fouilles ces inscriptions avaient été découvertes ; on m'indiqua chaque place : les unes proviennent des fouilles du bord de la rivière, les autres du sommet de la colline ; quelques-unes ont été trouvées à mi-côte dans les terreins qui séparent les deux points fouillés jusques ici, et que je suppose avoir été jadis occupés par des jardins en amphithéâtre, descendant de terrasse en terrasse jusqu'à la Baïze. Là sans doute devaient être les statues, les vases, les

(1) *Rapport sur les antiquités découvertes à Nérac*, par A. Dumège, Toulouse, janvier, 1833, in-4 avec fig. — *Dissertation sur quelques monumens antiques, découverts à Nérac*, par le même, Toulouse, juillet, 1833, in-4 avec fig. (Ce Rapport et cette Dissertation, l'un de 59 pages d'impression, l'autre de 63, ont paru dans la collection des Mémoires de la *Société archéologique du Midi*, qui se publie à Toulouse.)

(2) *Rapport fait à l'Académie royale de Bordeaux sur Nérac et ses antiquités*, par F. Jouanet. — Second rapport par le même. Brochure in-8°, de 45 pages, avec fig.

objets d'art les plus précieux : en dirigeant les fouilles de ce côté, on aurait probablement une mine abondante à exploiter.

Mais il est temps que je vous parle de ces fameuses inscriptions. Pour les voir je retournai à la mairie, où elles sont gardées avec soin. Une seule, la plus grande et la mieux conservée, qui venait d'être découverte quelques jours auparavant, était encore déposée chez un barbier dans la propriété duquel elle avait été trouvée. Le médaillon des deux Tétricus était également dans une maison de la ville. Mais je pus examiner et le médaillon et la grande inscription tout aussi à mon aise que s'ils eussent été placés à la mairie.

Je n'ai pas besoin de vous décrire ces inscriptions, puisque vous en avez le fac-simile sous les yeux ; vous savez en outre qu'un des fragmens est en marbre rouge, un autre en marbre gris, un troisième en marbre vert que les quatre autres fragmens sont en marbre blanc, ainsi que le médaillon et la grande inscription à laquelle je ne donne pas le nom de fragment, parce qu'elle est presque entière, un de ses angles seulement étant légèrement fracturé.

Je comparai la forme des caractères avec les fac-simile qu'on m'avait donnés, et il me sembla que le copiste avait beaucoup exagéré ce qu'il y a de rustique et presque barbare, soit dans les lettres, soit dans les signes d'abréviations. Ce défaut d'exactitude est encore plus sensible dans la copie réduite que M. Jouanet a placée à la suite de son intéressante brochure, et qui est, je crois, la seule dont vous ayez jusqu'ici connaissance.

Une chose me frappa au premier coup-d'œil; ce fut la bordure des deux inscriptions commençant par ces mots : DITI *M. O.* et DITI. *P. M. O.* Celle de la première surtout me parut tellement molle de profil, tellement indécise et maniérée, que je me dis : cela ne peut être antique. Il me semblait voir une de ces moulures du commencement du règne de Louis XVI, lors de la renaissance si fausse et si bâtarde du style romain. Mais voyez combien il est imprudent parfois de n'écouter que ses premières impressions. Au moment

même où je médisais ainsi à part moi, des bordures de ces inscriptions, je me retourne et j'aperçois dans une autre partie de la chambre un énorme monceau de fragmens de marbre de toutes couleurs ramassés dans les fouilles. Ces fragmens portaient presque tous des moulures, et ces moulures étaient identiquement pareilles à celles qui encadrent les inscriptions.

Je comparai alors avec attention l'épaisseur de ces plaques de marbre, leur qualité, leur couleur, et je crois avoir acquis la certitude que les plaques revêtues d'inscriptions sont sorties des mêmes carrières, ont été polies et travaillées à la même époque et par les mêmes mains que celles qui ont été trouvées dans la terre, ou qui se voient encore en place servant de revêtement aux murailles que les fouilles ont mises à découvert.

Maintenant si l'on persiste à croire qu'il y a eu supercherie, si l'on veut que ces inscriptions aient été faites après coup, on sera forcé de reconnaître dans les auteurs de la fraude des hommes d'une rare prévoyance, puisqu'il aura fallu qu'ils allassent détacher du milieu des ruines, les plaques de marbre sur lesquelles ils voulaient tracer leurs prétendues inscriptions.

Autre difficulté : après avoir gravé ces plaques de marbre où auront-ils été les enfouir? Est-ce dans quelques lieux bien passagers, est-ce à quelques pouces du sol, afin qu'il y eût toutes les chances possibles qu'un jour ou l'autre on en fît la découverte? Non; c'est au milieu du bois taillis, c'est à trois, quatre et cinq pieds de profondeur, si bien qu'il y avait cent à parier contre un que jamais la postérité n'en aurait connaissance. Or, s'il est déjà bien étrange qu'on s'amuse à duper la postérité, il devient incroyable qu'on ne prenne pas au moins ses précautions pour que la plaisanterie arrive à son adresse.

Et si encore il n'y avait qu'une seule inscription! Mais huit! Et si longues, si compliquées! Une entre autres, qui est composée de huit cent quatorze lettres! Quelle fabuleuse patience si ce n'est qu'une plaisanterie! Quel homme, à moins d'être fou à lier, eût pu s'amuser à creuser dans le marbre ces innombrables caractères, pour le plaisir de s'en aller ensuite les enfouir à quatre pieds sous terre dans huit endroits différens!

On répond que le XVI[e] siècle a vu, par milliers, des déceptions de ce genre. Oui, le XVI[e] siècle a été un temps de contrefaçons et de ruses scientifiques; mais qu'on me cite un seul de ces savans mystificateurs, qui n'ait pas cherché à jouir, de son vivant, du succès de sa mystification? Sans doute on enfouissait des inscriptions et des statues, mais de telle sorte, que leur découverte était infaillible; ici au contraire toutes les probabilités voulaient que les inscriptions restassent à jamais enfouies.

Quel est, après tout, le motif, le seul motif sur lequel on s'appuie pour les déclarer fausses? C'est qu'elles sont incorrectes. Mais quoi! si c'est au XVI[e] siècle qu'on les a fabriquées (et cette hypothèse est la seule qui puisse soutenir l'examen), n'était-on pas assez érudit au XVI[e] siècle pour copier correctement le style lapidaire? Plus les faits sur lesquels on voulait donner le change eussent été neufs et difficiles à croire, plus on se fût étudié à les exprimer en termes consacrés et corrects. La maladresse eût été par trop grande d'exciter à-la-fois des soupçons et sur la forme et sur le fond. C'est précisément parce que la forme est insolite et peu correcte, qu'il y a lieu de penser qu'elle n'est pas l'ouvrage d'un savant. Écrivait-on donc si purement le latin dans les Gaules? Et si tant d'inscriptions de la Narbonnaise sont hérissées d'obscurités et d'idiotismes inconnus en Italie, comment ne pas admettre que dans la Novem-Populanie, le style lapidaire ne fût pas encore plus imparfait?

Je me demande enfin quelle idée, quel intérêt, quel motif eût pu pousser un savant du XVI[e] siècle, à fabriquer ces huit inscriptions. L'espoir de donner un jour de l'illustration à la ville de Nérac? Mais il n'était pas besoin qu'il se donnât tant de peine. Les ruines de la Garenne et celles du sommet du coteau, ces immenses substructions, ces innombrables mosaïques en disaient cent fois plus sur l'antiquité et la splendeur passée de Nérac, que ces inscriptions obscures et presque indéchiffrables. Que si sur ces inscriptions nous lisions le nom de quelque empereur des premiers siècles, à la bonne heure, on pourrait attribuer la ruse à un orgueil de cité, mais Tétri-

cus, cet homme dont la vie a sans doute quelque éclat, mais qui n'est guère connu que des érudits, et sur lequel l'histoire ne nous a laissé que si peu de lignes, était-ce la peine de faire en son honneur ces laborieuses supercheries?

Il y a mieux: je crois qu'il n'y avait aucun besoin des inscriptions pour attester que Tétricus a été le fondateur des édifices découverts jusqu'ici à Nérac. Il suffisait des nombreuses médailles de cet empereur trouvées dans les fouilles, et du médaillon de marbre sur lequel il est représenté lui et son fils. On a bien, il est vrai, trouvé des médailles d'autres empereurs, mais celles de Tétricus étaient incomparablement plus nombreuses; et quant au médaillon, je crois connaître assez bien toutes les imitations et contrefaçons de médaillons antiques sculptés durant le XVI[e] siècle pour vous répondre qu'il est impossible que celui-là soit de cette époque. La nature du travail, le caractère du dessin, l'ajustement des figures, tout est antérieur au moyen âge et à la renaissance, tout appartient à l'art romain, vers le milieu de sa décadence.

Du moment donc que la présence de Tétricus à Nérac était attestée, du moment qu'il n'y avait nul besoin de prouver qu'il était le fondateur de ce vaste palais, quel but restait-il à ce savant contrefacteur d'inscriptions? Quoi! c'eût été pour révéler quelques circonstances de la vie de cet empereur qu'il se serait donné tant de mal! Il aurait gravé huit grandes plaques de marbres pour qu'un jour, si le hasard voulait bien le permettre, on eût occasion de croire que la femme de Tétricus s'appelait Néra, qu'elle avait donné son nom à la ville précédemment nommée *Neronis Aquæ*, que cette Néra était nièce de Claude-le-Gothique, et que Tétricus le fils avait été vainqueur en Espagne, en Afrique, à Autun et en Batavie. Indépendamment de toute autre considération, dites-moi si, pour un tel motif, si dans le seul intérêt de Tétricus, on eût jamais trouvé, même au XVI[e] siècle, un homme assez intrépide pour façonner ces inscriptions? Mais je m'arrête, car je m'écarte du cercle que je m'étais tracé. La seule chose que je puisse et que je veuille vous attester, c'est que les fouilles

de Nérac ne sont pas, comme on voulait me le faire croire à Agen, une mystification archéologique : que ce sont bel et bien des ruines romaines, des mosaïques romaines, et des édifices d'une telle dimension, qu'il n'existe à ma connaissance aucun établissement romain de cette importance dans tout le sud-ouest de l'ancienne Gaule. Je puis encore vous affirmer que des médailles de Tétricus et un médaillon de marbre représentant cet empereur et son fils, ont été trouvés dans les ruines, que les médailles et le médaillon sont, à n'en pas douter, d'origine antique, et que leur découverte suffit pour prouver que Tétricus doit être le fondateur de ces édifices. Enfin, quant aux inscriptions, je vous ai rapporté des circonstances qui, selon moi, rendent difficile de croire qu'elles ne soient pas authentiques.

M. Dumége est allé plus loin, il a pris à tâche de démontrer que, quelque insolites qu'elles fussent en apparence, il n'était pas impossible de trouver dans cette partie des Gaules qu'il connaît si bien, des exemples de toutes les bizarreries qu'on leur reproche. Il me semble que, sur beaucoup de points, ses efforts ont été heureux. Voyez donc, mon cher collègue, si la lecture de ses Mémoires portera la conviction dans votre esprit; pour ma part, je ne me suis proposé que d'attirer votre attention et celle de MM. les associés de l'Institut archéologique sur ces fouilles de Nérac en vous en faisant connaître toute l'importance.

Paris, 19 février 1834.

L. Vitet.

20 mars 1834.

*P. S.* Depuis que cette lettre est écrite, j'ai appris qu'on venait de découvrir non loin de Nérac, un bas-relief en marbre blanc, composé de trois médaillons : le médaillon du milieu représente les deux Tétricus, les deux autres renferment les portraits de Néra Pivesuvia et de Claude le Gothique. Ce bas-relief a été acquis par la Société archéologique du Midi. Il est maintenant à Toulouse entre les mains de M. le comte de Castellane, président de cette société. Cette nouvelle découverte ne semble-t-elle pas une confirmation éclatante de l'authenticité des inscriptions trouvées à Nérac?

## 2. SCULPTURE ET PEINTURE.

### a. JUGEMENT DE PARIS.

(*Tav. d'agg.* E, 1 et F, 1833).

Le miroir étrusque gravé *tav. d'agg.* F. 1833, provient d'un tombeau d'Orviéto (1). S'il est impossible de se méprendre sur le mythe qu'on y voit représenté, il n'est pas aussi facile de se rendre compte de plusieurs détails neufs et curieux qui font partie de la scène. Le style du dessin des personnages qui interviennent dans cette composition, s'éloigne beaucoup de la pureté de l'art grec. Il nous avertit que nous nous trouvons ici en face, de l'art étrusco-romain; le costume ainsi que les ornemens que portent les trois femmes, attestent à leur tour l'époque que nous venons d'indiquer pour notre miroir. Pour faire mieux ressortir le caractère différent de l'art étrusco-romain et de l'art grec, nous avons jugé à propos de publier avec ce miroir une peinture de vase qui a pour objet le même mythe du jugement de Pâris et qui se trouve sur notre *tav. d'agg.* E, 1, 1833. On n'a qu'à jeter un coup-d'œil sur ces deux planches pour s'apercevoir que chacune de ces compositions respire un air différent, que malgré l'identité du sujet, des idées religieuses très différentes ont motivé des formes très différentes de l'art, pour chacune des figures qui entrent dans cette scène mythique. Quelle différence entre Pâris, chasseur, armé de deux javelots, avec son chien fidèle à côté de lui, et cet autre Pâris dont le vêtement et la singulière coiffure éloignent toute pensée d'un berger, d'un chasseur et de tout personnage qui mène une vie champêtre! Le fruit qu'il tient à la main, n'est point conforme à la tradition vulgaire d'une pomme; sa forme ovale s'y oppose évidemment. Serait-ce une poire ou peut-être un œuf dont le sens symbolique dans les

(1) *Bullet.* 1833, p. 96.

mystères, ne peut guère être révoqué en doute? L'attitude de Pâris est celle d'un orateur; sa bouche entre-ouverte paraît s'adresser à la déesse en face de lui, dont la nudité presque complète, accuse suffisamment et les charmes et le nom de Vénus. Tandis que la main gauche élevée de Pâris accompagne son discours, Vénus paraît tendre sa main droite pour recevoir le prix de sa beauté. Le rapprochement et l'alliance intime qui aura lieu entre Pâris et Aphrodite, se manifeste d'une façon très claire sur notre miroir, tant par la position des deux figures assises, que par la manière dont elles sont vêtues, et qui laisse à découvert la plus grande partie de leur corps, mais surtout par la place, l'une en face de l'autre, que leur a accordée l'artiste étrusque. Il existe à cet égard un contraste très frappant entre Vénus et les deux autres déesses. Ces dernières se présentent dans un costume extrêmement décent. Junon-Lucina avec sa large stéphané rayonnante, est entièrement enveloppée dans son péplus, à peine la main droite peut-elle s'élever dehors et accompagner ainsi les paroles de la déesse, à moins qu'on ne veuille attacher un sens symbolique à la singularité de ce geste. A côté de Junon est Athéné, reconnaissable seulement à la lance qu'elle tient de la main gauche. A en juger d'après sa physionomie, l'artiste a conçu Minerve dans un âge moins avancé que celui de Junon. Elle appuie très naïvement sa main droite sur l'épaule de l'épouse de Jupiter, comme une fille qui s'appuierait sur sa mère, ou une sœur cadette sur son aînée. On rencontre dans plus d'une composition de l'art, la déesse Coré dans une pose pareille près de Déméter.

Nous apercevons derrière les têtes des trois déesses, une espèce de bandeau orné d'étoiles et de petits globules. Ce bandeau nous paraît offrir quelque ressemblance avec le *polos*, tel qu'on le voit sur un bas-relief publié dans les monumens inédits de Winckelmann (1) et où à la place de nos étoiles on distingue quelques signes du zodiaque. Je dois citer

(1) *Mon. inéd.* n° 110; Millin, *Galer. myth.* CXXXIII, 550.

encore comme autre point de rapprochement, les stéphanés ornées d'un méandre qu'on rencontre souvent comme diadème sur la tête de Junon, d'ancien style, en un mot ce large bandeau placé derrière les trois déesses, absolument comme une partie du soleil se trouve derrière la déesse Iris, envoyée de l'Olympe pour punir Lycurgue (1), ne peut être rapportée qu'au *polos*. Il exprime ici d'une manière fort ingénieuse, que les trois déesses sont des *déesses Poliades*, que dans la conception étrusque du mythe, elles s'assimilent aux trois Saisons dont les voiles flottans derrière la tête ne sont qu'une forme différente du symbole que nous expliquons. Ces trois déesses Πολιάδες ou Ὧραι, se trouvent en présence d'un Pâris qui n'est point le fils de Priam quoiqu'il soit certainement l'habitant du mont Ida. Il donne les enseignemens de course céleste aux déesses, et décide laquelle aura la préférence sur les autres. La couronne de myrte qui entoure le cadre répond au prix que Pâris adjuge à Vénus. On sait que le myrte est particulièrement consacré à cette déesse. La chouette qui figure sur le manche de ce miroir, se rattache tout aussi naturellement à Minerve, que la couronne de myrte à Vénus. Mais ce qui est plus difficile à expliquer, c'est l'objet sur lequel repose l'oiseau de la nuit. Est-ce une sphère, comme celle du globe céleste sur lequel pose souvent l'aigle de Jupiter? Mais alors à quoi serviraient les deux petites roues en bas de ce globe? Ou faudrait-il conclure de ces deux roues que la chouette est placée non sur un globe, mais sur un petit char, dont l'invention est due à la mère d'Erichthonius?

Le recueil de monumens étrusques de Gori (2) nous avait déjà fait connaître un miroir qui représente le même sujet dont le dessin est moins soigné que celui du nôtre. On y voit Pâris assis, la tête nue, le cou orné d'un collier et relevant,

(1) Millingen, *Vases grecs*, pl. I; Gerhard und Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, S. 325.

(2) *Mus. etrusc.* tom. II, tab. CXXVIIII.

de ses deux mains, sa tunique par-devant; Gori avait déjà reconnu avec raison dans ce geste un des traits caractéristiques des statues de Priape. Près de Pâris sont les trois déesses; au milieu Vénus nue, relève de sa main gauche son péplus qui tombe par derrière; sa stéphané est encore plus rayonnée que celle de la Junon de notre monument; un collier et des boucles d'oreille lui servent de parure. Minerve vêtue d'une tunique et d'un ampechonium, et parée d'un diadème et d'un collier, occupe la place entre Vénus et Pâris. Derrière Vénus figure Junon plus âgée que Minerve, et vêtue d'une tunique et d'un péplus. Au fond de cette scène sont des arbres, peut-être des palmiers qui, par l'enlacement de leurs branches, forment quatre arcades. Une guirlande de pampres et de raisins encadre le tableau. Au point où le manche se joint au disque du miroir, est une déesse nue, ailée, dont le mouvement répond parfaitement à celui que Vénus fait de la main gauche pour relever son péplus. Cette figure est terminée en bas par de larges feuillages qui lui tiennent lieu de jambes. Gori propose le nom d'*Éris* pour cette déesse.

Un autre miroir publié dans le même ouvrage de Gori (1), nous montre un homme vêtu d'une chlamyde, et armé d'une massue. Il est assis vis-à-vis d'un jeune Phrygien vêtu du bonnet propre à cette nation, et de la chlamyde. Une femme, dont la partie supérieure du corps est nue, se trouve au centre de la composition; un collier lui sert de parure; deux autres femmes drapées sont dans le fond du tableau. Ce qui rapproche encore cette composition de celle de notre miroir, c'est un bandeau parsemé d'étoiles qui est placé au-dessus d'une espèce de grille ou de portique; Gori y reconnaît le temple d'Aphrodite Migonitis dans l'île de Cranaë où Pâris enleva Hélène (2). Cet antiquaire désigne du reste avec raison cette réunion de figures, sous le nom de *jugement de Pâris*. Il est évident que l'homme tenant une massue, remplace

(1) *Mus. etrusc.* tab. CXXVIII.
(2) Paus. l. III, c. 22, 2.

cette fois, le personnage d'Hermès ou d'une divinité plus âgée que l'on rencontre sur plusieurs vases peints de Vulci (1), muni d'un caducée ou quelquefois d'un simple sceptre, marchant à la tête des trois déesses.

Un miroir que nous devons aux fouilles récentes de Vulci et qui fait maintenant partie du cabinet de M. le baron Beugnot, offre une composition trop analogue à celle que nous venons de décrire, pour pouvoir le passer sous silence. Il a été gravé dans le bel ouvrage de M. Micali, *Storia degli antichi popoli italiani* (2), et publié, je crois, une seconde fois dans les *Actes de l'Académie romaine d'archéologie* par M. Vescovali, qui y reconnaît la reconciliation d'Hercule et d'Apollon, après la dispute du trépied; cette interprétation s'appuie probablement sur les noms APLV et HERCLE, qui accompagnent les deux figures mâles de la scène. Je m'étonne que l'absence du trépied, et la place centrale occupée par une Vénus nue, accompagnée de Junon et de Minerve, n'aient point fait renoncer l'antiquaire romain à son hypothèse. Quant à moi, si je voyais Diane et Latone près d'Apollon, et si les gestes des deux dieux faisaient la moindre allusion à une reconciliation, je n'hésiterais pas un instant d'accepter l'explication de M. Vescovali comme très ingénieuse, et ce qui plus est, vraisemblable. Mais lorsque, à la première vue de ce tableau, le souvenir de tant d'autres compositions nous force presque de nous écrier, voilà *le jugement de Pâris*, il faut bien faire la part de cet instinct archéologique, et examiner si le mot APLV derrière le personnage assis qui tient une branche de laurier, exclut réellement la présence de Pâris dans ce tableau.

Il serait difficile de découvrir dans la mythologie ancienne un héros, dont les différentes actions se rapprochassent da-

(1) Gerhard, *Rapp. volc.* p. 124, note 57; *Bullet.* 1829, p. 84. Dans la collection de M. Durand, il y a une amphore à fig. n. où les trois déesses sont précédées par Mercure et par un autre personnage barbu. *Voy.* Raoul-Rochette, *Mon. inéd. Odysséïde*, p. 265, note 2.

(2) Firenze 1832, tav. XLIX.

vantage de celles du dieu Apollon que celles de Pâris, le fils de Priam. Il est berger comme Apollon, il aime à jouer de la lyre comme le fils de Latone, il est excellent archer comme le dieu de Delphes; enfin Homère nous dit qu'Achille périt par les traits de Pâris protégé par Apollon (1), tandis que d'autres mythologues affirment que ce fut Apollon lui-même (2) qui tua le fils de Pélée.

Cet exemple prouve qu'en fait de compositions mythologiques, les anciens se croyaient autorisés de remplacer quelquefois le héros Pâris par le dieu Apollon et réciproquement. A moins qu'on n'attribue des pareilles variantes à l'effet du hasard et au caprice d'un écrivain, on doit avouer que ce qui était admis dans le récit de la mort d'Achille, pouvait tout aussi bien s'appliquer dans le jugement de Pâris. J'ajouterai même que, dans ce dernier mythe où l'action se passe entre des divinités, le choix d'un dieu à la place d'un mortel semble à-la-fois plus convenable et plus conforme aux sentimens religieux.

Mais comment justifier la présence d'Hercule à la place de Hermès? Cette objection n'a aucune portée grave pour peu qu'on veuille entrer dans l'esprit de ces deux personnages. Dans le culte des mystères, l'un et l'autre servent d'assesseurs, et de ministres des grandes divinités telluriques. Dans la vie publique on les adorait comme les dieux du gymnase et des différens exercices dans lesquels étaient élevés les jeunes gens de la Grèce. Si Hermès a le droit de descendre dans les enfers et de rendre avec son caducée la vie aux défunts, Hercule est descendu à son tour dans l'empire des ombres en pleine sécurité pour ramener Alceste à son époux.

Les points de comparaison entre Hercule et Mercure sont très nombreux: ceux que nous venons de citer peuvent cependant suffire pour faire comprendre que le miroir de M. le baron Beugnot représente également le jugement de Pâris comme celui publié antérieurement par Gori.

(1) *Iliad.* XXII, v. 359, cf. Paus. l. I, c. 13, 8.

(2) Quintus Smyrn. *Paralip.* III, v. 37; cf. v. 62; Hygin., *fab.* 107 et Intpp.

Mais je m'aperçois que je me suis trop arrêté aux miroirs étrusques qui sont en-dehors des publications de l'Institut; il est temps que je passe à l'examen du vase peint de Vulci, gravé *tav. d'agg.* E, 1, 1833, et dont la gracieuse composition frappe au premier coup-d'œil.

Dans cette scène les détails neufs et instructifs ne sont point abondans. C'est plutôt dans le nombre des acteurs et dans la place qu'ils occupent qu'on peut découvrir une intention religieuse et digne de fixer notre attention.

Considérons d'abord l'éphèbe ailé et couronné de myrte qui adresse la parole à Vénus; son nom Éros ne peut être douteux; mais l'âge avancé que nous lui voyons ici, le met presque sur la même ligne que le chasseur Pâris à l'autre bout de la composition. L'intervention de trois hommes et de trois femmes dans cette scène fait naître quelques doutes, si des rapports plus intimes n'unissaient pas cette triade de divinités mâles et de divinités femelles au point qu'ils formaient entre eux des couples de divinités.

On n'a qu'à jeter un regard sur notre planche pour s'apercevoir qu'il existe entre Éros et Aphrodite une liaison intime que l'artiste n'a nullement dissimulée. Éros n'est point ici ce petit enfant que la déesse porte si souvent sur ses bras; sa taille et son attitude en font presque un prétendant aux charmes de la déesse de la beauté.

Si nous regardons les deux autres figures mâles et les déesses qui les avoisinent, nous nous trouvons fort embarrassé de deviner, à l'aide seule de cette peinture, lesquelles de ces divinités formaient une liaison presque conjugale. En consultant d'autres monumens et les témoignages littéraires qui viennent à leur appui, nous serions en droit de supposer dans l'Hermès barbu, armé d'un caducée, sinon l'époux, au moins l'ami de la déesse Athéné. Il ne resterait alors pour la première des déesses, qui ne peut être qu'une Junon, et dans la main de laquelle nous avons rencontré, sur une belle coupe du Musée de Berlin (1), le sym-

(1) Gerhard, *Antike Bildwerke*, taf. XXXIII.

bole du lion, d'autre amant que Pâris, auquel ses deux javelots, le chien à côté de lui, la colline sur laquelle il est assis et l'arbre derrière, donnent tant de ressemblance avec Pan, le dieu de l'Arcadie. Si les vases peints nous offrent une foule d'argumens en faveur de l'identité complète de Pâris et de Pan dans le langage des mystères, les auteurs anciens ne sont pas muets non plus sur les rapports qui existaient entre Pan et la déesse tellurique Héra, Déméter ou Cybèle. Mais nous nous apercevons déjà que l'intérêt du sujet nous a poussé bien au-delà des limites d'un article simplement descriptif; et, craignant les foudres des Aristarques archéologiques, nous aimons mieux nous arrêter ici que de continuer ces rapprochemens.

Profitons néanmoins de cette occasion pour engager un de nos confrères à publier des *monographies mythologiques;* par exemple, tous les sujets intéressans du *jugement de Pâris.* Un tel recueil ouvrirait une mine féconde aux recherches sur les différens styles de l'art des anciens, sur les différentes formes qu'adoptait le même sujet mythique, d'après le plus ou moins de talent de l'artiste, et le plus ou moins de sens symbolique qu'on voulait y introduire. Un recueil de cette nature sur une seule fable pourrait facilement fournir matière à un livre plein d'observations ingénieuses et incontestables.

TH. PANOFKA.

---

*b.* VASO PERUGINO. (*Tav. d'agg.* G 1832.)

Il disegno presente è tratto da un vaso dipinto, dell' altezza di due palmi e mezzo romani, rinvenuto nel 1830 in vicinanza di Perugia, e fù partecipato all' Instituto immediatamente dopo la sua scoperta dall' indefesso conservatore delle patrie antichità, il chiarissimo Vermiglioli, unitamente con una dottissima sposizione da lui offerta alle stampe dell' Instituto. In appresso la riconoscenza particolarmente dovuta a un nobile personaggio perugino, il quale della scoperta fatta nelle proprie terre si era

generosamente prevaluto per arrichire il Museo pubblico di Perugia, determinò il nostro collega di fare anticipata e separata pubblicazione del lato principale del nostro vaso (1). Il disegno così pubblicato, e saputo a grado conforme avea merito, fu poco dopo riprodotto nell'Antologia di Firenze (2) per accompagnare una nuova e variata illustrazione, che l'egregio Zannoni, ora da prematura morte tolto a questi studj, s'era proposta del monumento stesso. Facea mestieri perciò che il testo dal sig. Vermiglioli già offerto per gli Annali fosse aumentato o riformato nei punti di discussione mossi dall' articolo dello Zannoni: e già il nostro collega intendea a porvi mano: ma dal proposto si distolse poi; piacendosi invece, per la rara modestia che lo adorna, di rimettere tutta la sposizione del monumento alla Direzione dell' Instituto (3).

Se queste circostanze ritardarono oltre il debito la pubblicazione per parte nostra di quella stoviglia, speriamo che i nostri lettori ci terranno per iscusati e che ci voranno saper grado pel disegno quì aggiunto; specialmente tutti quelli i quali amano vedere intiero un monumento raguardevole e conoscerlo, dopo che più d'un distinto archeologo n' ha dato al pubblico il suo parere.

Riconosciamo in primo luogo il non lieve pregio che si presenta in questo vaso, ove si parli dei monumenti d'arte nell' Etruria: essendo ormai conosciuto che, quanto sono abbondanti di vasellami dipinti le etrusche maremme, tanto ne scarseggiano le provincie e le città della interna Etruria; e però si fa degna di attenzione la scoperta nell'Agro perugino di un vaso dipinto rilevante, come il presente. Ma oltre di ciò le particolarità della fabbricazione è del disegno del vaso stesso sono

(1) *Le erogamie di Admeto e di Alceste nella pittura di vaso plastico del pubblico gabinetto archeologico di Perugia descritta dal* prof. Gio. Batt. Vermiglioli *e pubblicata nelle faustissime nozze del* sig. Marchese Ghino Branceschi con la signora contessa Aurelia Meniconi. Perugia, Baduel, 1831, 4°, pagg. 31.

(2) Vol. XLIV, 1831. Novembre p. 17-27.

(3) *Lettera del prof. Vermiglioli all' estensore del presente articolo dei 2 di novembre* 1833.

tali da renderlo assai notabile tra le scoperte di qualsivoglia sito d'Etruria, sia interna o marittima, perciocchè la creta e vernice, la forma e il disegno lo fanno distinguere per un'opera egregia di fabbricatori nativi d'Etruria, siccome perlappunto io opinai mentovando questo vaso ed altri simili in documento delle spezialità a me note del vasellame veramente etrusco (1). Queste particolarità riguardo al vasellame sono soprattutto la poca lucentezza della vernice e la tinta assai pallida delle figure giallognole dipinte sul campo scuro del vaso: riguardo alla foggia del vaso, il quale generalmente corrisponde all'eleganza del greco stamnos, sono la strana forma del coperchio e la goffaggine degli ornamenti strani così nel disegno (siccome i dadi nella superiore, le onde nella infima stria del coperchio), come nel loro uso, (siccome i dextelli adoperati nell'orlo superiore del vaso); riguardo poi al pittore, sono i lineamenti etruschi delle proporzioni umane, da rilevarsi sopratutto nelle coscie sfoggiate, nella bassa fronte dei profili e nell'uso di accessorj d'etrusco costume, siccome le collane virili a guisa di bolle, ed ancora collane muliebri di non comune forma.

Con questi pregj di una fabbricazione, se non bella, certamente importante per le incontrastabili tracce dell'etrusca loro origine, si riunisce nel nostro vaso il merito dei non comuni soggetti rappresentati. L'uno di questi appartiene all'eroica favola, per decorare un vaso forse dedicato a servizio di doni nuziali, colla memoria di due amanti dei tempi eroici; mentre il lato opposto richiama il rapporto delle feste nuziali coi misteri di Bacco. Vedesi nel primo lato un giovane eroe ignudo, decorato d'un monile e che imbracciato a sinistra lo scudo, stringe colla destra la lancia e stà in piedi a rincontro d'una donna. La donna è del pari ignuda, ornata riccamente il capo ed il collo; ed intantochè inclinata della persona verso una foggia di pilastro ivi appoggia il fianco e sopra vi posa il destro gomito per sorreggere colla mano il volto sotto il mento; colla

(1) *Rapporto intorno i vasi volcenti*, p. 26, not. 132; p. 31, not. 176.

sinistra, in atto naturale ripiegata dietro il dosso, ravvolge e sostiene leggiermente il peplo: i lineamenti del volto manifestano essere alla presa d'alcun pensiero che così riposata la tiene assorta a meditare; calzata e ornate le gambe di legamenti con eleganza ravvolte, posa il sinistro piede in terra, e la destra gamba incavalla alla sinistra. Quindi è una terza figura mascolina giovanile, parimente ignuda, con monile al collo, che con ambe mani sorregge pei lembi la clamide, la quale gli pende assai bassa dopo le spalle, e appoggiando il piè sinistro sopra un oggetto indeterminato (sia tripode o sasso), si frappone da mezzo a quelle due figure, interrompendo così collo sguardo, fieramente rivolto verso il giovane armato, l'incontro tranquillo e forse amoroso di quelle due prime figure.

Veggonsi inoltre sul campo stessso tre accessorii più o meno capaci di contribuire al vero intendimento della rappresentata scena. L'uno ed il più indeterminato di questi è quel rozzo oggetto sul quale la figura di mezzo posa il piè sinistro: il quale oggetto, per essere contrassegnato con tre liste orizzontali, opinò il Vermiglioli essere la cortina di un tripode, mentre la rozzezza dei contorni il fece determinare allo Zannoni per un semplice sasso. Più conciliato parere presenta quella striscia lunga e tortuosa, la quale perpendicolarmente s'innalza accanto al giovane armato. Lo stato del vaso guasto nella parte superiore di questa striscia non ammette di confermare per l'aspetto la supposizione dei due chiarissimi interpreti del nostro vaso, cioè che la detta striscia fosse un serpente cui manchi la testa; la quale probabilmente dovea essere rivolta in attitudine minacciosa verso il ridetto giovane armato; imperciocchè l'angustia del sito, il confronto di altri monumenti ove il serpente in espressione di simile minaccia largamente si protende (1), e la interrotta terminazione della

(1) Così ne' monumenti citati dallo Zannoni, *l. c.* p. 25-26, e contemporaneamente da Raoul-Rochette, *Mon. inédits*, p. 88-89, siccome nella dipintura arcaica rappresentante la morte d'Ettore, ove sopra il corpo dell' eroe trascinato da Achille vi è una serpe in aria portando la sua testa su quella dello stesso. Altrettanto consimile è la supposizione della serpe nella

coda possono render taluno dubbioso, se quell'oggetto, supposto con probabilità un serpente, forse non rappresenti con egual ragione un intrecciato e lungo serto di fiori o altro ornamento alieno dal significato delle rappresentate figure. La

tazza nolana rappresentante l'accecamento di Polifemo (*Mon. dell' Instit.* tav. VII), e nel dipinto presso d'Hancarville, I, 82 (93) parimente citato da' prelodati archeologi, ove si veggono due cavalieri in piena corsa, dietro il secondo de' quali vi è una serpe assai innalzata. Alquanto varicata ma neanche analoga alla posizione del serpente supposto nel nostro vaso perugino, è la mossa di questo animale in una tazza del principe di Canino (*Museum étrusque* n° 1725), ove un enorme serpente si ripiega intorno un gigante, che atterrato è ucciso da Bacco; e dallo Zannoni viene giustamente determinato per Eurito, seguendo Apollodoro ed Igino. Del resto parmi che in tutte queste rappresentazioni il serpente possa interpretarsi per una semplicissima espressione dello spavento, conforme al cocodrillo del vaso di Achille e Mennone notato dal Jorio (*Gall. de' vasi* p. 66), e dal Panofka (*Hyperboreisch-Rœmische Studien*, I, S. 161 fg.), ed ora esistente nel Museo Borbonico, e ad altre espressioni di' eguale semplicità, che sopratutto nei dipinti d'arcaica maniera possono riconoscersi ed in uno di quelli furono giudiziosamente rilevati dal duca di Luynes (*Ann. dell Instit.* t. I, p. 280 ss.). Il perchè dubito, se lo stesso annimale, rappresentato nelle accennate scene debba per necessità esprimere la stessa cosa, come il volle lo Zannoni, con quel serpente il quale come ministro del defunto (umbrarum famuli: Valer. Flacc. *Argon.* III, 458) o come l'ombra del medesimo secondo la dottrina conservataci presso Plutarco, comparisce in altri monumenti come il custode dei luoghi sagri, e dei sepolcri. Dico dei sepolcri e di ogni luogo sagro, giacchè può credersi che il significato assegnato al serpente come genio del sito abbia cangiato anche quell' altro datoli come genio di ogni sito e custode dei luoghi funebri, essendoche l'uno e l'altro si deduca dal principale significato simbolico che il serpente possiede nelle favole e nelle imagini antiche, cioè quello analogo alla umida natura di questo rettile, da significare il suolo stesso della terra (cf. *Hyperb. Rœmische Studien*, I, S. 71 fg.). In conseguenza l'Enea Vergiliano vedendo uscire un serpente dal sepolcro del suo padre, dubitava con buona ragione se ciò fosse il genio del sito oppure l'ombra del padre, analogamente foggiata a quel genio custode (*Æn.* v. 84, s. Geniumne loci famulumne parentis esse dicas): mentre al contrario per farci distinguere il serpente usato per semplice indizio dello spavento da quei serpenti che sono genii locali e sepolcrali, dovea bastare l'agitata mossa in cui quelli compariscono nei già citati monumenti e la tranquilla attitudine di questi altri visibile in molti bassirilievi sepolcrali di provenienza.

quale questioue essendo io astretto lasciare indecisa, e opinando inoltre che il supposto serpente, sia tale o nò, non possa decidere la contrastata spiegazione del vaso, m'allegra l'animo di veder tanto più superiore a qualunque dubbio, e sopratutto decisivo all'interpretazione del dipinto, l'accessorio terzo che cade in questione; cioè una testa di cinghiale attaccata nell'estremità della colonnetta sopra indicata a cui s'appoggia la donna.

Questi accessori, vale a dire il creduto tripode, l'apparente serpe e l'incontrastabile testa di cinghiale, indussero prima il ch. Vermiglioli a riconoscere nel nostro dipinto Admeto ed Alceste, i quali seguendo il consiglio di Apollo fanno sacrifizii espiatorii a Diana, per placare l'irato nume dal quale credeasi inviato in punizione di spregiate cerimonie l'orribile mucchio di serpenti che spaventava i due amanti tra le mutue tendenze del talamo nuziale (1). Conforme a questa supposizione le tre figure rappresentate sarebbero Apollo collocato tra Admeto ed Alceste; servirebbe il creduto tripode per dare indizio del dio dei vaticinii, e il minaccioso serpe alluderia alle conturbate maritali tenerezze, come altresì la testa di cinghiale ai sagrifizii offerti all'irato nume di Diana. Riflettendo per altro che la supposta cortina del tripode non sia bastantemente chiara per determinare in mancanza di raffronto un Appollo e che la testa di cinghiale, ove fosse per sagrifizii, dovrebbe anzi vedersi sulla sommità di un altare che nell'infima parte di una colonnetta, lo Zannoni propose un'altra spiegazione, per iscansare le accennate difficoltà. Riconobbe egli nel nostro soggetto l'offerta della testa del cinghiale calidonio da Meleagro fatta ad Atalante dopo uccisa la formidabile fiera: per modo che la figura di mezzo sarebbe l'irato zio dell'etolico eroe, giunto per rimproverarlo della ingiustizia commessa, e interrompente con siffatti rimproveri il di lui abboccamento con Atalanta. Siffatta spiegazione sembra confermarsi per la forma del sostegno su cui Atalanta appoggia il braccio destro; il quale

(1) Apollod. I, 9, 15; Hygin. f. 51.

sostegno non è certamente un'ara da sagrifizio, ma bensì una di quelle colonnette usuali per aggruppare in un modo conforme alle regole dell'arte le riunite figure d'antiche composizioni : e al piè di questa colonnetta è opportunamente appesa la donata testa di cinghiale. Potrebbe dunque prestarsi fide al così supposto Meleagro, sebbene il minaccioso serpente, sul quale di sopra mossi alcun dubbio, non esistesse, come il credea esistente lo Zannoni ed egregiamente lo illustrò col confronto d'altri serpenti che egualmente fatali e minacciosi si osservano in non pochi monumenti figurati (1). Piuttosto molti non troveranno convenevole nè ad Atalanta nè ad Alceste la nudità della donna, mentre Alceste dovria esservi velata da sposa novella, e ad Atalanta si converrebbe il vestimento da caccia. In fatti non saprei giustificare quella particolarità se non che dal carattere alquanto licenzioso di tutto il nostro dipinto: ma checchè voglia credersene, sono d'avviso che la nudità della rappresentata eroina riuscirà sempre strana in qualunque altra spiegazione voglia proporsi per questo dipinto : laonde attenendomi per ora alla meno dubbiosa delle fin qui date spiegazioni, passo ad osservare l'opposto lato del vaso medesimo.

Questa altra rappresentazione del nostro dipinto, la quale come di soggetto meno rilevante e mena castigato si trova figurata nella nostra tavola in minor proporzione sul tipo della forma del vaso, merita tuttavia qualche attenzione, tanto per l'insieme del suo significamento, quanto per la erudizione ch' emerge dalle sue figure e dai suoi accessori. Veggonsi in questo disegno tre figure esprimenti la divozione che il possessore di questa stoviglia professava al culto di Bacco : espressione che non è rara a trovarsi sulle stoviglie di fabbricazione veramente etrusca, ove al pari dei dipinti apuli e lucani mostrano la tendenza licenziosa di un costume dissoluto, ma fatto legittimo nelle superstizioni religiose della loro epoca. Viene formato il centro della nostra composizione da

(1) *Antolog. di Firenze*, l. c.

un fonte lustrale, ovvio nelle bacchiche scene dei vasi apuli e ancora degli etruschi specchj (1); havvi accanto una cista mistica e una altra cassetta aperta. Vicino a quel fonte vi sono due donne, l'una delle quali, appoggiata sul bacino del anzidetto fonte, in attitudine affatto conforme a quella che vedemmo nell' Atalanta del dipinto principale, riguarda con tranquillo aspetto la sua compagna che mesce suoi geniali baci con un giovane demone di Bacco. Tranquilla e modesta, come in azione consueta e legittima, mostrasi questa ultima; alla quale circostanza aggiungendosi la solennità dei rappresentati accessori e tutto il carattere delle ritratte donne somiglianti non mai a Menadi del Tiaso bacchico, ma a donne mortali di etrusca stirpe e costume, saremmo indotto forse a credere che ancora il giovane amante dell' una di quelle donne, (determinato per un Panisco dalle due corna e dalle orecchie acute del suo capo) rappresenti parimente un individuo mortale, mascherato secondo l'uso de' Baccanali nelle foggie dei ministri di Bacco. Con questa supposizione tutta la scena avrebbe dovuto esprimere la lustrazione di una sposa novella, ed il suo primo scontro collo sposo fatto contemporaneamente con cerimonie e riti sacri che gl' iniziati dovevano adempiere nella solenne circostanza del matrimonio. E sarebbe a dire inoltre, che l'altra delle due donne aggiunta da pronuba come protettrice e fautrice dell'onesto amore quì celebrato, fosse messa opportunamente dall'artista per dar contrapposto al gruppo molto analogo del dipinto principale, la di cui mezzana figura determina parimente il quadro per quello di un amore contrariato, come il presente rappresenterebbe quello di un fausto matrimonio.

Parmi che questa interpretazione del presente gruppo corrisponda bastantemente al significato religioso e nuziale, il quale in molte simili scene di bagni lustrali volgarmente è riconosciuto: pertanto non vorrei tacerne un'altra, che accostandosi nel suo insieme più al moderno senso che all'antico,

(1) Inghirami, *Mon. etrusch.* Ser. II, tav. 27-30.

mostrasi forse più soddisfacente per giustificare tutte le visibili particolarità del soggetto rappresentato. Notai come cosa singolare il rappresentato consorzio di donne mortali con un demone bacchico, et era perciò che escludendo un tal consorzio, poco o niente confermato per antiche autorità, mi si presentava spontanea supposizione di un giovane, parimente mortale ed iniziato di Bacco, e in questa qualità mascherato da Panisco. Ma non volendo conformarmi alla cattiva critica di alcuni archeologi i quali suppongono nei monumenti figurati antiche favole accomodate all'aspetto scenico, e quindi arbitrariamente alcune figure spiegano secondo il vero ed altre secondo il costume teatrale, debbo io stesso allontanarmi da quel mio primo parere per molte cagioni. E primamente osservo il giovane di gentili forme sul nostro disegno non richiamare punto le sfoggiate maschere dei baccanali; in appresso che alla supposta maschera di Panisco dovrebbero corrispondere travestimenti o accessori bacchici nelle donne, le quali al contrario sono di aspetto assai semplice, infine che la donna spettatrice, eseguita in perfetta analogia coll'altra, non può richiamarci la pronuba matrona delle scene matrimoniali. Riconosco adunque nel nostro dipinto la cerimonia lustrale di donne iniziate, interrotta o forse meglio solennizzata per l'apparizione di un Panisco: apparizione non insolita che incontrasi ancora nei graffiti specchj etruschi (1) e rappresentata parimente in qualche vaso apulo; ma per quanto io sappia, fin quì solamente veduta per modo che il dio o demone, visitatore delle donne al bagno, sia aggiunto alla scena come una figura accessoria e senza entrare nella azione principale. È manifesto che un tal soggetto, nel quale la donna spettatrice si piace de'geniali amplessi della sua compagna, conserva l'opportuno contrapposto di sopra accennato, facendo raffronto coll'amore rappresentato nel dipinto principale coi caratteri di una inopportuna sorpresa. Del resto il nostro dipinto, in

(1) Inghirami *Mon. etr*. Ser. II, tav. 28 : il qual monumento non so se sia identico con altro specchio simile già Towleiano ora del Museo Britannico.

cui il sopravvenuto Fauno s'approda d'una delle divote donne, si rende assai pregevole per questo, che ci conserva un singolare documento di ciò, che dei baccanali d'Etruria si favoleggiasse poi sull'immediato rapporto dei demoni bacchici colle donne mortali. Dico nei baccanali d'Etruria, imperciocchè come è etrusca la fabbricazione del vaso e il disegno delle figure, così conviene riconoscere per etrusco anche il rappresentato argomento, e le ritratte costumanze. Taccio gli ornamenti del capo, le collane e i calzari, tutti più o meno di etrusco costume, ma dipendenti del modo dell'artista di rappresentare nelle foggie del suo paese soggetti forse greci; ma faccio attento il lettore soprattutto alla figura principale del Panisco e dell'accessorio della cista mistica. Chè sebbene non sia fuori di ogni greco costume di vedere il capricorno e capripede dio Pane siffattamente ingentilito, che di tutta la caprigna natura ritenendo pochissime traccie sul capo, egli comparisca con tutta l'eleganza delle foggie giovanili ed umane (1), ciononostante questa formazione dai Panischi è così rara nei monumenti d'arte greca, ed è così nuova sulle dipinture dei vasi, che faccia dell'italico più che greco disegno; di questo vaso parmi che debba dedursi dalla credenza invalsa nella media Italia pei demoni campestri cornuti, vale a dire il dio Fauno equivalente l'arcadico dio Pane (2). Rivolgiamo poi i nostri sguardi alla cista mistica qui figurata analogamente alle ciste di bronzo di provenienza italica, le quali non mai fin qui s'incontrarono tra le scoperte o tra i disegni di origine greca.

La detta cista, degna di particolare attenzione anche per l'erudizione dei suoi accessori, è di forma cilindrica siccome è ovvia nelle volgari ciste prenestine di bronzo (3); per altro in vece di essere liscia come quelle, mostra dei tratti ornamentali, i quali fanno crederla intrecciata di vicchi o canne pa-

(1) Gerhard, *del dio Fauno*, not. 79.

(2) Ved. *Lo stesso mio opuscolo* stampato in Napoli 1825. 8°.

(3) Ved. la mia sposizione intorno le sifatte ciste nell' opera recentemente da me publicata: *Hyperbor. Rœm. Studien*, t. I, S. 94 fg.

lustri, come le ciste più basse che veggonsi nei bassi rilievi romani. Essa è aperta, senza che n'appaja il coperchio, se non voglia dirsi essere coperchio l'arnese postogli accanto per terra e somigliante ad uno specchio; benchè lo specchio appartenente a questa cista potrebbe essere quello stesso che vedesi nella mano sinistra della donna bacciata. Diversi oggetti contenutivi per entro sono ben visibili; tra i quali si riconosce un balsamario e n'emerge il capo del serpente sacro. Vedesi inoltre posta per terra un'altra cassettina di forma quadrilunga, la quale, benchè sia parimente aperta, non mostra come la cista cilindrica il suo contenuto. Poteva servire di custodia allo specchio della donna di mezzo, ma secondo l'analogia di simili cassettine figurate sui vasi dipinti di Magna Grecia (1) conviene anzi supporre che sia deputata all'uso delle vestimenta e che perciò contenga ancora la veste della donna sorpresa dal Fauno, prima che le fosse riuscito di vestirsi. Notabile riguardo al costume è ancora il manto dell'altra donna, per essere sostenuto da una benda a guisa di armacollo e in analogia col costume donnesco di varie pitture pompeiane: notabili poi sono le armille della donna di mezzo, gli ornamenti di capo d'ambe le donne e le collane, le quali senza risparmio son date a tutte e tre le figure. Nè posso preterire parlando sulle particolarità di questo dipinto, gli ornamenti de'piedi, i quali nella donna spettatrice sono coperti di scarpe, ma nella donna di mezzo vi si aggiungono a maggiore eleganza striati calzari che cingono coprendo quasi tutta la gamba. Ed uguale calzamento, siccome osservammo, si trova avere l'Atalante del dipinto del lato principale: il che dico espressamente a scanso di equivoci che potrebbero nascere, confrontando il nostro disegno con quelli del vaso stesso incisi a Peruggia e quindi a Firenze. Ne'quali disegni oltra che manca tutto il lato postico, si scorge ancora meno d'esattezza di quello sia nella nostra tavola, tratta dal disegno diligente e grande come l'originale di cui siamo debitori (come di tutto che si rapporta a questo im-

(1) Millingen, *Vases de Sir Coghill*, pl. 49.

portante monumento) all'egregio nostro collega sig. Vermiglioli.

Odoardo Gerhard.

---

C. L'AMI AU VAINQUEUR, OENOCHOÉ A INSCRIPTIONS

(*Mon. de l'Inst.* Pl. XXXIX.) (*)

Avant d'entrer dans les détails de l'explication même de cette inscription, il me paraît utile de la transcrire avec la division telle que je l'entends, et de l'accompagner d'une traduction latine.

ΙΟVVΣ ΦΙΛΟΣ (*un signe*)
ΚΑΛΟΣ ΝΙΚΟΛΑ ΔΟΡΟΘΕΟΣ
ΚΑΛΟΣ ΚΑΜΟΙ ΔΟΚΕΙ
ΝΑΙ ΧΑΤΕΡΟΣ ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ ΜΕΜΝΟΝ
ΚΑΜΟΙ.

Καλῷ φίλος.
Καλὸς, Νικόλα, Δωρόθεος.
Καλὸς κἀμοὶ δοκεῖ.
Ναὶ χἄτερος παῖς καλὸς, Μέμνων.
Κἀμοί.

Victori amicus (Dorotheo Memnon).
(Memnon :) Victor, o Nicolaos, Dorotheos est.
(Nicolaos pædotriba :) Victor mihi quoque videtur.
(Dorotheos :) Profecto alter quoque puer victor est, Memnon.
(Nicolaos :) Mihi quoque.

En examinant un vase tel que celui dont il s'agit, muni d'une seule anse et orné d'une inscription qui en occupe toute la périphérie, rien n'est plus naturel, à ce qu'il me semble, que

(*) Voyez l'explication de ce monument par M. Welcker. *Annales*, 1833. p. 235-237. Comp. Panofka, *Recherches sur les noms des v. g.* p. 35. not. Gerhard, *Rapporto volcente*, p. 79. 80, 82, not. 772, 789, 795 *.

de commencer la lecture par les mots qui sont le plus près de l'anse. Les vases épigraphiques qui sont parvenus à notre connaissance jusqu'à ce jour n'offrent aucun exemple contraire à cette loi générale. Je diffère par conséquent d'avis avec MM. Gerhard et Welcker, qui prennent pour point de départ ΚΑΛΟΣ ΝΙΚΟΛΑ et joignent ΚΑΛΟΣ ΦΙΛΟΣ au second EMOI, en franchissant non-seulement l'anse, mais encore un intervalle resté vide en avant de l'anse. On se serait donc servi, dans cette hypothèse, d'une ponctuation écrite ou peinte, tandis que l'anse en offrait une toute naturelle et évidente. Toutefois on ne pourra méconnaître que le signe placé après ΦΙΛΟΣ (que M. Gerhard a fait remarquer le premier dans le *Rapporto volcente*, p. 80, et note 790), ne soit placé à dessein et n'ait une signification déterminée. Il paraît que l'artiste d'après le même principe qui lui fit employer son inscription pour en faire un ornement méandrique, adopta au lieu d'un signe de ponctuation, la figure d'un oiseau. Mais, si je ne me trompe, cette ponctuation sert ici non à indiquer le commencement de l'inscription déterminé évidemment par l'anse, mais de signe de repos entre deux phrases.

De plus il est à remarquer qu'une erreur vraisemblablement occasionée par la négligence avec laquelle le σ est souvent écrit sur les vases, a fait supposer dans la lettre finale du premier mot ΚΑΛΟΙ un σ au lieu d'un ι. Cette dernière lettre se rencontre encore sept fois sous la même forme dans notre inscription, tandis que la lettre σ s'y trouve toutes les sept fois qu'elle se reproduit, clairement exprimée par le signe Σ. On a également passé sous silence que ce même mot ΚΑΛΟΙ n'est pas écrit dans la même direction que les autres mots, qu'il est renversé et tourné vers l'anse, ce qui, à moins d'être une simple méprise de l'artiste, ne saurait guère avoir d'autre but que d'engager le lecteur à mettre les deux mots compris entre l'anse et le signe figurant un oiseau dans quelque rapport particulier. Pour expliquer le tout d'une manière satisfaisante, on n'a qu'à considérer ces deux mots comme dédicace, à quoi la véritable leçon ΚΑΛΟΙ ΦΙΛΟΣ nous engage de

penser tout naturellement. Cette hypothèse se trouve justifiée par les paroles qui suivent. Le signe en question n'est donc pas un signe de ponctuation ordinaire (nous ne rencontrons dans le reste, conformément à l'usage général des inscriptions, aucune autre ponctuation, pas même au changement des interlocuteurs), mais il sépare le titre, la dédicace, de l'inscription proprement dite.

La distribution des mots suivans me paraît déterminée indubitablement par la triple répétition du mot καί joint à un autre mot (κἀμοὶ, χἄτερος, κἀμοὶ); cette répétition nous annonce toujours une espèce d'antithèse ou une réponse à quelque parole précédente. Nous obtenons de cette manière une division naturelle en quatre parties : Καλὸς, Νικόλα, Δωρόθεος.— καλὸς κἀμοὶ δοκεῖ.— Ναὶ χἄτερος παῖς καλὸς Μέμνων.— Κἀμοί.

Nous tâcherons, dans la suite de cet article, d'éclaircir quelques particularités, sur lesquelles on pourrait, il est vrai, nous faire ici des objections. Il me semble cependant que notre division générale de l'inscription est plus claire que celle de M. Welcker, dont j'ai quelque peine à bien saisir l'opinion. Il réduit les quatre parties à deux, faisant d'abord dire par Memnon à deux beaux jeunes gens, Nicolas et Dorothéos : καλὸς Νικόλα [ς], Δωρόθεος καλὸς, κἀμοὶ δοκεῖ, ναί, et puis renvoyer cet éloge à Memnon lui-même par la bouche de l'un des jeunes gens : Χἄτερος παῖς καλὸς (toi-même) Μέμνων, κἀμοὶ καλὸς φίλος.

Quant au mot καλός, M. Welcker le rapporte à la beauté sans rejeter cependant l'opinion de M. Gerhard comme tout-à-fait inadmissible. Je ne puis que me ranger à l'avis du dernier, qui l'explique comme sur la plupart des vases (1) par « bravo; » seulement je préférerais, au lieu de le prendre pour une véritable acclamation, de le traduire simplement par « fortis » ou par « victor » pris adjectivement. Mais encore ces mots, je l'avoue, ne répondent pas tout-à-fait à l'expression grecque. Notre inscription elle-même, comme la plus étendue de cette espèce, jette de nouvelles lumières sur le sens du mot καλός.

(1) *Voy.* le *Rapporto*, p. 79.

Je ne saurais guère admettre ici avec M. Welcker un éloge de beauté que s'adressent réciproquement deux jeunes gens; mais selon moi, l'éloge mutuel de force et de valeur, par lequel deux amis dans la palestre se proclament l'un l'autre vainqueurs, est bien naïf et digne d'être éternisé sur un vase, que le véritable vaincu vient offrir en présent à son généreux adversaire. Or, c'est justement la circonstance que ce fait a été éternisé par ce vase, qui nous rend probable qu'il ne s'agit point ici d'une scène d'exercice gymnastique de tous les jours; une occasion extraordinaire, après avoir engagé les deux amis à livrer ce combat soit devant le pédotribe (comme d'autres exemples (1) nous le font présumer), soit devant une autre personne, devint vraisemblablement le véritable motif du vase qui nous occupe.

Nous avons supposé avec M. Gerhard, que Νικόλα était le vocatif et qu'il désignait le pédotribe ou autre juge du combat, à qui s'adresse la locution. Cela résulte non-seulement de l'ensemble du texte, mais encore des difficultés que rencontre l'opinion de M. Welcker, difficultés que lui-même n'a point dissimulées. Il propose de lire Νικόλας à l'aide d'un ς ajouté et de joindre ensemble les deux mots καλὸς Νικόλας. Cependant la remarque que dans plusieurs autres inscriptions le ς manque à la fin des noms ne peut s'appliquer à la nôtre qui présente un petit dialogue écrit avec beaucoup de soin et dans lequel on voit plusieurs nominatifs placés à côté du nom dont il s'agit. D'ailleurs la forme dorique Νικόλας (2) ne saurait être justifiée dans cette inscription évidemment attique; et je crois même qu'on ne trouvera pas de dorisme sur quelque autre vase de Vulci.

(1) *Voy.* Gerhard, *Rapporto*, p. 82 et not. 795*.

(2) M. Welcker cite un Νικόλας mentionné par Hérodote et Thucydide. Les passages se trouvent Herod. VII, 137 et Thucyd. II, 67. Mais Hérodote appelle Νικόλαος (forme attique) le même personnage que Thucydide nomme Νικόλας (forme dorique.) — J'ajoute, qu'on trouve sur le pied d'un petit vase en bronze du cabinet de M. Durand, le nom VJVOƎIN qui paraît nous présenter la forme étrusque de Νικόλαος.

Il faut donc se figurer les deux amis immédiatement après leur combat. Tous deux se sont distingués par leur vigueur et leur adresse, Dorothéos est sorti vainqueur. Ils se présentent devant Nicolaos; Memnon parle le premier, il se déclare vaincu par son ami : καλὸς, Νικόλα, Δωρόθεος. « Dorothéos est vainqueur. » Cette précision même est de la modestie. Nicolaos ayant été témoin de leurs communs efforts répond d'un ton moins précis : καλὸς κἀμοὶ δοκεῖ. « Il me paraît vainqueur aussi à moi. » Alors Dorothéos paie à son tour son tribut à l'amitié et à la valeur qu'il vient d'éprouver en disant avec plus de chaleur et de vivacité, suffisamment motivées par la situation dans laquelle il se trouvait : Ναὶ χἄτερος παῖς καλὸς Μέμνων. « En vérité aussi l'autre jeune homme est un vainqueur, Memnon! » (ce qui veut dire, il a combattu d'une manière digne du prix). Mais ici la traduction n'atteint plus l'original, parce que le grec καλός pouvait exprimer à-la-fois le superlatif : « le brave entre deux ou plusieurs, le plus brave combattant, le vainqueur, » et le positif : « un brave combattant. » Cependant c'est précisément ce double sens qui nous fait comprendre l'acception palestrique du mot καλός. Nicolaos répond de nouveau : κἀμοί, c'est-à-dire κἀμοὶ δοκεῖ ou ἐστὶ καλός.

C'est à la suite de cette lutte que Memnon fit faire, soit d'après une convention, soit simplement pour conserver la mémoire de cette scène, le vase qui nous occupe, avec la dédicace si bien choisie : καλῷ φίλος « au vainqueur, l'ami. » Cette nouvelle situation, dans laquelle Memnon paraît offrant le vase et rappelant ce qui s'est passé, doit être présente à notre esprit pour bien saisir toute la convenance et la délicate modestie qui dans cette inscription a dicté jusqu'au choix de chaque mot. Nicolaos comme pédotribe, et tiers interlocuteur ne paraît en quelque sorte que dans le fond de la scène, se contentant de donner en peu de mots son assentiment.

Il semble qu'après le second ἐμοί (interprété par M. Welcker tout différemment du premier) on eût pu placer le mot δοκεῖ dans l'intervalle resté vide à la fin de l'inscription. Mais

quoiqu'il fût bien facile d'imputer une pareille omission à la négligence de l'artiste, je crois plutôt que l'artiste a mal réparti les paroles entre les feuilles peintes et que nous voyons l'inscription complète telle que Memnon lui-même l'avait écrite. Il sentait bien qu'une répétition de ce δοκεῖ aurait offensé autant la délicatesse que l'oreille, puisque l'assentiment du pédotribe ne concernait plus cette fois le vainqueur célébré qui reçoit, mais Memnon lui-même qui donne. La même convenance se trouve parfaitement observée dans la suite par les interlocuteurs dans la précision de ce que dit Memnon, et dans la vivacité de Dorothéos, dont j'ai déjà parlé; enfin dans la dédicace qui précède.

Nous venons d'expliquer l'inscription d'un vase qui nous paraît remarquable à plus d'un égard.

1° C'est le prémier vase qui nous présente une dédicace, circonstance si commune sur d'autres monumens et qui semblerait convenir tout aussi bien aux vases.

2° L'ensemble de cette inscription nous fait connaître avec plus de certitude et de précision encore que d'autres inscriptions, la signification du mot καλός si important dans les recherches sur les vases.

3° Cette inscription, la plus explicite et la plus individuelle de toutes celles que nous connaissons, rédigée sous la forme d'un petit dialogue entre trois personnes nommées par leurs noms, nous instruit à-la-fois de l'occasion qui donna lieu à ce joli présent et de son but : présent qui n'est pas le prix d'une victoire gymnastique aux fêtes publiques; mais un souvenir d'amitié donné à une occasion particulière et qui offre à notre admiration, dans peu de paroles, un nouvel exemple de cet esprit juste et de ce goût exquis des anciens, que dans un grand nombre de leurs monumens figurés nous n'avons pu jusqu'ici que deviner.

Telles sont les raisons qui m'ont engagé à examiner cette petite inscription dans toutes les particularités de son sens, n'oubliant d'ailleurs pas que vis-à-vis d'autorités aussi es-

timées que MM. Gerhard et Welcker, il ne me convenait d'émettre mon opinion qu'avec cette étendue de développemens qui naît de la défiance de soi-même.

R. LEPSIUS.

---

## *d.* NEPTUNE ET THÉSÉE.

(*Monum. de l'Inst.* Pl. LII et LIII.)

Vers la fin de janvier 1833 la Rédaction des annales invita M. le chevalier Brœndsted de se charger de l'explication du beau cratère du duc de Luynes, dont les gravures, *fac simile* parfait de l'original, dues à la générosité de l'illustre possesseur de ce monument, se trouvent sur les pl. LII et LIII de notre recueil.

M. le chevalier Brœndsted nous avait promis son article pour le mois de mai 1833. Nous regrettons vivement que des occupations sans doute plus sérieuses font attendre encore aujourd'hui la dissertation de notre savant collaborateur. Une lettre que nous avons reçue de lui, datée de Copenhague le 30 décembre 1833, nous assurait que sa dissertation, adressée à M. le duc de Luynes, ne tarderait pas à nous être remise. C'est dans cet espoir que nous nous sommes abstenu de confier à un autre de nos collègues le texte explicatif de cet important monument; nous nous contenterons donc cette fois d'indiquer provisoirement les noms des personnages qui figurent dans les deux peintures. Les détails de ces intéressantes compositions seront sans doute appréciés dans le mémoire que nous promet M. Brœndsted.

Le protagoniste de la scène s'annonce par le trident comme le dieu de l'Océan, *Posidon*. Ses longs cheveux flottans font allusion aux flots de la mer; les dauphins peints sur le scabellum où reposent ses pieds, désignent à leur tour l'élément humide dans lequel domine cette divinité. Le trône sur lequel il siège est un petit chef-d'œuvre d'architecture et de bon

goût. Il rappelle peut-être la qualité d'architecte que les mythologues anciens attribuent à Neptune de commun avec Apollon. Le dieu étend sa main pour serrer celle d'un éphèbe brillant de jeunesse et de beauté de formes; son costume est évidemment celui d'un marin. M. Brœndsted, et avant lui M. Millingen, a reconnu avec beaucoup de justesse dans cet éphèbe *Thésée*, fils d'*Égée* ou plutôt de *Neptune*.

Mais quelle est l'action représentée sur la peinture de notre cratère? Remarquons qu'une femme d'un rang élevé, et dans laquelle M. Brœndsted reconnaît *Amphitrite*, vient présenter une couronne au jeune héros athénien. Ce fait, joint au serrement de main de Neptune, donne une grande probabilité à la conjecture de M. Brœndsted, que le jeune héros athénien se présente ici comme vainqueur dans les jeux isthmiques dont, selon Plutarque (1), il fut l'instituteur. Les feuilles de la couronne que présente la femme derrière Neptune conviendraient assez à l'ache dont on ceignait le front des vainqueurs isthmiens. M. Brœndsted rapproche avec raison de la peinture qui nous occupe un passage très important de Pausanias (2): « Minos, ayant emmené en Crète Thésée et d'autres jeunes gens « des deux sexes, devint amoureux de Péribée. Comme Thésée « s'opposait fortement à sa passion, il s'emporta contre lui « et, entre autres propos injurieux, il lui dit qu'il n'était pas » fils de Neptune, et qu'il ne pourrait pas lui rapporter un « anneau qu'il se trouvait avoir au doigt, s'il le jetait dans la « mer, et il jeta, dit-on, au même moment cet anneau dans « les flots. Thésée s'y précipita et en ressortit bientôt avec l'an- « neau et une *couronne d'or qu'Amphitrite lui avait donnée.* »

Je ne puis quitter cette partie principale du monument sans faire observer que le nom de *Palæmon* conviendrait peut-être encore mieux au jeune homme qui reçoit les félicitations de Neptune, puisque c'est précisément en mémoire de ce héros, le même que Taras, que les jeux de l'Isthme ont été institués.

(1) *In Theseo*, c. 24.
(2) L. I. c. 17, 3.

Si l'on adopte cette opinion, on saisira la liaison intime du revers de notre monument avec la peinture de la face principale. Nous y voyons, à la même place qu'occupe Neptune, une femme assise sur un siège, et dont les pieds reposent sur un scabellum décoré de l'ornement des flots. On ne peut s'empêcher d'y reconnaître une divinité marine du premier ordre, une compagne de Posidon. La coiffure qu'elle porte et la couronne qu'elle présente, nous font penser à *Ino-Leucothée*, qu'on adorait avec *Posidon* et *Mélicerte* dans l'Isthme de Corinthe. Les deux femmes qui entourent notre déesse interviennent comme ministres et acolythes; au service d'une divinité marine, elles peuvent s'appeler *Néréïdes*, comme sous les ordres de Vénus elles porteraient le nom de Grâces. Cette dénomination générale n'en exclut cependant pas une autre plus précise, celle de véritables déesses dont les initiés respectaient les rapports intimes avec la mère de Palæmon. Quoi qu'il en soit, personne ne pourra contester la ressemblance frappante entre la femme stéphanophore derrière *Neptune*, et celle qui porte une *œnochoë* et une *phiale* derrière *Ino-Leucothée*. Cette identité de traits, de costume et de coiffure nous fait douter de la justesse du nom d'Amphitrite qu'on a cru devoir lui attribuer. Ne serait-ce pas plutôt la même figure du revers qui apporte la couronne envoyée par Ino-Leucothée? De cette façon, il y aurait dans les deux peintures de ce beau cratère une union de pensées à laquelle on est d'autant plus séduit à croire que le mérite supérieur du peintre s'est révélé dans cet ouvrage de poterie, non seulement dans l'ensemble de la composition, mais aussi dans les moindres détails de costume.

Th. P.

# TABLE DES MATIÈRES.

## PREMIER CAHIER.

### I. MONUMENS.



### II. LITTÉRATURE.



### III. RECHERCHES ET OBSERVATIONS.

## SECOND CAHIER.

### I. MONUMENS.



### II. LITTÉRATURE.



### III. RECHERCHES ET OBSERVATIONS.

# TROISIÈME CAHIER.

## I. MONUMENS.



## TAVOLE D'AGGIUNTA.

# INDICE GENERALE

## DELLE MATERIE,

# TRATTATE DALL' INSTITUTO

NELLE SUE OPERE,

PUBBLICATE NEGLI ANNI 1829—1833.

A.

B.

D.

E.

F.

K.



(1) Fa eccezione un vaso posseduto dall' Instituto, ove a figure rosse sono rappresentati alcuni pegasi e giovani loro domatori. O. G.

L.

N.

## O.

P.

Q.



R.

S.

(1) Asserisce tuttora il sig. Rusca, dal quale questa statua fu ceduta all'attuale possessore, di averla acquistata in Livorno dal padrone di un bastimento giunto pocanzi dalla Grecia. O. G.
(2) Queste strigili ora si trovano nel museo di Berlino. O. G.

W.

X.



Y.



Z.

# INDICE GRECO.

## A.

B.



Γ.



Δ.



E.

Z.



H.

Θ.



I.



K.

Λ.



M.

N.



Ξ.



O.



Π.

P.



Σ.

T.



Υ.

## Φ.



## Χ.



## Ψ.



## Ω.

## II.

# INDICI EPIGRAFICI.

### A. INDEX NOMINUM PROPRIORUM.

#### 1. *NOMINA PROPRIA ROMANORUM.*

## 2. *NOMINA PROPRIA GRAECORUM.*

## 3. *NOMINA PROPRIA ETRUSCORUM.*

| | |
|---|---|
| •OA \|\| (Bilinguis NV) | Bull. 1833. N° IV. tav. n. 3. |
| •IИ8ꓘA (Bil. ALFIVS) | ———— n. 2. |
| \|\| ⅃AИA• | — 1831. p. 39. |
| *:ƧƎOꟼIИA : | — 1829. p. 9. 1830. p. 167. |
| •ᗡA \|\| | — 1830. p. 166. |
| \|\| ⊙AᗡA (?⊙ИOA) | — 1833. N° IV. tav. n. 31. |
| •AƆIꟼA• | — 1831. p. 39. |
| •OИOA \|\| | — 1830. p. 166. 1833. N° IV. tav. n. 51. |
| \|\| ⅃AИ⊙OA• | — 1830. p. 203. |
| •⅃AOИᗡA : | — 1833. N° IV. tav. n. 5. n. 44. n. 57. Ann. 1833. p. 31. n. 3. |
| ...ϮA• | — 1829. p. 71. |
| :Ɔ \|\| | — 1833. N° IV. tav. n. 25. |
| \|\| ƧƎAƆ : | ———— tav. n. 57. |
| \|\| ⅃AИIAƆ : (Bil. CAINNIA NATVS). | ———— n. 2. |
| \|\| ƧƎƧIƎƆ : | Ann. 1833. p. 31. n. 3. |
| \|\| IƎMƧƎИƎƆ• | Bull. 1833. N° IV. tav. n. 43. |
| •IИIꟼƎƆ• | — 1831. p. 39. |
| ...IИOƎƆ \|\| | — 1833. N° IV. tav. n. 20. |
| •MAИVƎИƆ• | — 1830. p. 28. |
| •ƎϮꟼVƆ• | — 1829. p. 71. |
| \|\| ⅃AИꟼAꟻ• (Bil. VARIA NATVS) | — 1833. N° IV. tav. n. 3. |
| \|\| ƎIИᗡAƆ• | ———— n. 12. |
| Ǝꟻ \|\| | ———— n. 43. |
| **:⅃AИIƧIA•Ǝꟻ : | ———— n. 8. |
| •⅃Ǝꟻ \|\| | Mon: ined. tav. XL. Bull. 1833. N° IV. tav. n. 1. |
| \|\| ⅃AO⅃Ǝꟻ : | Bull. 1833. N° IV. tav. n. 55. |
| \|\| ƆVO⅃Ǝꟻ \|\| | ———— n. 37. |
| :AᗡV⊙⅃ƎƆ \|\| | ———— n. 15. |
| : AИIꟼ⅃Ǝꟻ \|\| | ———— n. 53. |
| :ƧA⅃Ǝꟻ : | ———— n. 46. |

| | |
|---|---|
| JAƎJI‡MƎꟻ . (Bil. VENSIVS) | Bull. 1833. N° IV. tav. n. 1. |
| ‖ I‡MƎꟻ ‖ | —————— n. 24. |
| ‖ JAIʕƎꟻ . | — 1831. p. 39. |
| * ‖ AM>AMIꟻ | — 1833. N° IV. tav. n. 31. |
| JAMƎꟻIꟻ . | —————— n. 44. |
| . IꟻIꟻ ‖ | —————— n. 56. |
| . Jꟻ ‖ (Bil.) | —————— n. 2. |
| . 8 . | — 1830. p. 69. |
| ‖ ʕVꟼVИA8 : | — 1833. N° IV. tav. n. 34. |
| . ʕƎ>JƎ8 . | —————— n. 44. |
| ‖ . JAI>JƎ8 . | *Ibid.* |
| ‖ ƎJʕIJAИ8 . (Bil.) | —————— n. 1. |
| . J . . ↓ƎИA⊙ ‖ (leg. | |
| ИIꟻ↓ƎИA⊙) | —————— n. 13. |
| . Mꟻ↓MAO ‖ (ʔJIꟻ↓MAO) | —————— n. 58. |
| . И‡ꟻAJ . | —————— n. 4. v. 1. |
| ** . AJMIJ . . . . AJ . | —————— v. 8. |
| . . . ◁AJ ‖ | —————— n. 7. |
| . ⊙◁AJ ‖ | — 1830. p. 203. 1833. N° IV. tav. n. 33. n. 46. |
| . ƎAO◁AJ . | — 1833. N° IV. tav. n. 47. |
| . I⊙ꟼAJ ‖ | — 1831. p. 39. 1833. N° IV. tav. n. 19. n. 21. |
| . JAIO◁AJ . | — 1833. N° IV. tav. n. 41. |
| ‖ ИOꟼAJ : | —————— n. 54. |
| ‖ AIIO◁AJ ‖ | —————— n. 38. |
| . ʕI◁AJ ‖ | —————— n. 5. n. 12. n. 34. n. 38. |
| . . . AʕI◁AJ . | —————— n. 51. |
| . MIИV‡VAJ . | — 1830. p. 28. |
| . ꟼIϽVJ ‖ | — 1831. p. 39. |
| ‖ ʕꟻIIϽꟻVJ . | — 1833. N° IV. tav. n. 13. |
| ‖ ʕAϽMAM . | —————— n. 48. |
| : ʕ◁A↓ꟼAM . | —————— n. 45. |
| . . . IИIꟼƎИ ‖ | *Ibid.* |
| : IꟻVИ . (Bil.) | —————— n. 2. |
| ‖ ƎJƎꟻ ‖ (Leg. ƎJƎϽ). | — 1831. p. 6. Cf. Ann. 1833. p. 49. not. |

| | |
|---|---|
| I1WV1. | Bull. 1833. N° IV. tav. n. 6. |
| :ƧV1WV1.. | ——— n. 4. v. 1. n. 5. |
| \|\| V1HV1 \|\| | ——— n. 29. |
| .ƧVOИƆAᗡ \|\| | ——— n. 44. n. 55. |
| \|\| IIAꟼ : | ——— n. 53. |
| \|\|ƧᗡWAᗡ \|\| | ——— n. 22. |
| .ᒧAOИᗡ... (Leg. ᒧAOИᗡA) | ——— n. 4. v. 8. |
| .ƧAИᒧWVO \|\| | ——— n. 49. |
| .ƧƎIꟊAƧ. | ——— n. 48. |
| \|\| AꟼOƎM. | ——— n. 52. |
| .ƧƎᗡOƎM. | ——— n. 44. n. 49. |
| :ƧƎIꟊИƎƧ, | ——— n. 45. |
| : IꟊIꟼVꟼƧ \|\| | ——— n. 52. |
| .IИᗡ8ƎꟊƧ. | — 1830. p. 203. |
| \|\| AИᗡ1ƎꟊƧ. | ——— p. 166. |
| \|\| ƎИᗡ1ƎꟊƧ. | *Ibid.* |
| .ƧVᒧAƧᗡAꟊ. | — 1833. N° IV, tav. n. 47. |
| \|\| ƎIIꟊƎꟊ \|\| | ——— n. 30. |
| \|\| ƎIИꟊƎꟊ: | Ann. 1833. p. 32. n. 4. |
| \|\| ƎH1ꟊ: | Bull. 1833. N° IV. tav. n. 25. |
| \|\| IVᒧV. | — 1830. p. 69. |
| \|\| ᒧAIVᒧV. | *Ibid.* |
| .AꟊAИV. (Bil. OTACILIVS) | — 1833. N° IV. tav. n. 3. |
| \|\| ƧƎꟊAHIꟼV. | Monum. ined. tav. XLII. Ann. 1833. p. 32. 7. cf. Ann. 1832. p. 285. |
| \|\| IVIᗡV. | Bull. 1833. N° IV. tav. n. 58. |
| *\|\|ƎƆƧᗡV \|\| | ——— n. 25. |

### 4. *NOMINA PROPRIA CHRISTIANORUM.*

| | |
|---|---|
| ΕΥΤΥΧΙΑΝΟΣ. | Bull. 1833. p. 173. |
| FIRMINVS. | Mem. p. 304. |
| GERMANIO. | Bull. 1833. p. 43. n. 228. |
| LEBVRNA. | ——— p. 47. n. 372. |
| MACROBIVS EVGNVCHVS. | ——— p. 37. |

## B. INDEX RERUM ET VERBORUM.

| | |
|---|---|
| Emptis locis per latitudinem pedum XXX. | Bull. 1830 p. 220. |
| Ἡνίοχος ἐσβιβάζων. | Ann. 1829. p. 156. v. 17. |
| Ἔνθαδε κεῖται. (*In lap. Christ.*) | Bull. 1833. p. 173. |
| Ἐπανορθωτὴς Ἀχαΐας. | Mem. p. 278. |
| Ephesus. | — p. 280. |
| Ἐπιδήμιος ἄστροις (ψυχή). | Bull. 1830. p. 48. |
| Ἐπιμελήτης ὁδῶν Αὐρηλίας καὶ Τριουμφάλης. | Mem. p. 49. |
| Eques Alæ Tamisianæ Vexillationis Britanicæ. | Bull. 1833. p. 48. n. 388. |
| ——— cohortis VIII prætor. | ——— p. 44. n. 244. |
| ——— Romanus. | — 1832. p. 35. |
| ——————— turmæ III. | Mem. p. 290. |
| Equestris ordo. | Bull. 1831. p. 137. |
| Equo publico. | — 1831. p. 219. not. 11. 1832. p. 35. |
| Ἡράκλειος (Μήν). | — 1830. p. 218. |
| Ἡρακλῆς. | — 1831. p. 69. |
| Ergasteria. | Ann. 1832. p. 8. |
| Ἑρμᾷ καὶ Ἡρακλεῖ. | Bull. 1830. p. 195. |

*Etrusca nomina appellativa.*

| | |
|---|---|
| \|\| Aᒧ8ƎA \|\| | Bull. 1833. N° IV. tav. n. 36. |
| . . IꟻA \|\| | ——————— n. 17. |
| **.ƆƎꟼƎᒧIꟻA \|\| | ——————— n. 32. |
| : ʅ.ᒧIƆA : | ——————— n. 51. |
| ꙅI◇A. | ——————— n. 4. v. 5. |
| * \|\| IƨAOꟽA \|\| | ——————— n. 41. |
| *.ƆƎᒧOYAᗡA \|\| | ——————— n. 35. |
| .ᒧA>. | ——————— n. 4. v. 3. v. 7. |
| .ꓘƎ> : | ——————— n. 6. |
| : ꙅMƎ . .>. | ——————— n. 4. v. 8. |
| .ИIꙅAꙅƎ> : | ——————— v. 7. |
| \|\| VꙅƎƆ : | ——————— n. 46. |
| \|\| ƎꙅA↓Ǝ>. | ——————— n. 5. |
| : AHAꙅƎꟻI> \|\| | ——————— n. 27. |
| : ИAᒧ>. | ——————— n. 5. n. 7. |
| .ꙅAИ◇V>. | ——————— n. 44. |
| .AƆƎ \|\| | ——————— n. 47. n. 48. Ann. 1833. p. 31. n. 2. p. 32. n. 4. n. 5. |
| : OƎ \|\| | Bull. 1833. N° IV. tav. n. 18. n. 23. |
| * \|\| ƎƆƎᗡƆIƎ \|\| | ——————— n. 39. |
| *.ꙅMIᗡƎIƎ. | ——————— n. 48. |

| | |
|---|---|
| .ΟΙƎ \|\| | Bull. 1833. N° IV. n. 4. v. 1. |
| ** \|\| ƎΙƎИΑΙMↃVꟼMΙƎ.. | ——— n. 23. |
| .ϽↃƎИꓘΙƎ | ——— n. 51. |
| .ΙΙƎ. | ——— n. 4. v. 6. |
| .ϽΑИƎ. | ——— v. 6. v. 7. |
| .ϽↃƎИΟϤΊƎ. | ——— n. 51. |
| .ƎϽϤƎ.. | ——— n. 4. v. 5. |
| .ϽƎꙄΑꟼVƎ. | ——— n. 27. |
| **.Ͻ⅃ΑƎΨИ‡Ǝ... | ——— n. 51. |
| ** ΙMΥΑƎ. | ——— n. 18. |
| .ΥИΑ8. | ——— n. 4. v. 1. |
| ..ИΑƎΙ8 \|\| | ——— n. 41. |
| : ΑИ†ИƎ⅃8. | ——— n. 4. v. 2. |
| ...Ǝ†ΑИ†ИƎ⅃8. | ——— v. 6. |
| ...ꙄƎↃƎИ†MƎ⅃8 : | ——— v. 5. |
| ** ↃƎΑИΥΑ8 : | ——— n. 18. |
| .MΑИΟ. | ——— n. 4. v. 6. |
| : ΙVΟ : | ——— n. 46. |
| .M...VΨИVΟ: | ——— n. 4. v. 7. |
| .ƎϽƎꙄƎ⅃ΑϽΙ : | ——— n. 27. |
| \|\| * ⅃ƎΙƎMƎΙ. | ——— n. 35. |
| \|\| * ꙄƎΙΙИƎΙ. | ——— n. 32. |
| .ИΙ. | ——— n. 4. v. 2. |
| .ΑΊΙ. | ——— n. 4. v. 3. v. 4. |
| \|\| **Α†ΑƎ†ΙΘꙄƎ8ꙄΑƎꙄƎ⅃. | ——— n. 27. |
| \|\| ΥΊV⅃ : | ——— n. 51. |
| .ΑM \|\| | ——— n. 45. |
| .ΙИΑ...ΑM. | ——— n. 4. v. 3. |
| : ꙄƎƎ†ΑM : | ——— n. 27. n. 33. |
| : ΙM \|\| | — 1829. p. 9. 1830. p. 69. p. 167. 1833. N° IV. tav. n. 45. |
| .*MΙ†ƎↃVM. | — 1830. p. 28. |
| .ΙΘVM. | — 1833. N° IV. tav. n. 48. |
| .ƎИ†VMΑИ.. | ——— n. 4. v. 4. |
| \|\| ⅃ꙄΙƎИ : | Ann. 1833. p. 31. n. 1. |
| .⅃MƎИ : | ——— p. 32. n. 4. |
| :Ǝ†⅃ϽΙИ. (?Ǝ†⅃ϽΙИVM) | Bull. 1833. N° IV. tav. n. 4. v. 4. |

FIN DU CINQUIÈME VOLUME.

---

# *ERRATA.*

## PREMIER CAHIER.

| Page | ligne | | *lisez :* |
|---|---|---|---|
| 7, | 9 | | de Pandosia d'Epire, et |
| | 17 | | livrées. |
| 14 | | note 4 | Sophocl. |
| 18 | 14 | | Pl. XLVIII et LX. |
| 27 | 22 | | con. |
| 44 | 2 | | forma. |
| 45 | 5 | | tuttavia. |
| 47 | 10 | | *Mantual.* |
| 55 | 13 | | ἀστραγάλων. |
| 62 | 11 | | Thoth. |
| 66 | 16 | | cui. |
| | 36 | | tutte. |
| 67 | 35 | | distinguerli. |
| 68 | 9 | | στάδιον. |
| 71 | | note 4, l. 4 | allude. |
| 109 | | note 1, l. 3 | promus à certains. |
| 120 | | note 2, l. 2 | τῷ. |
| 124 | 17 | | de deux lions. |
| 138 | 25 | | dont. |
| 139 | 5 | | P. 59, l'auteur. |
| 141 | 9 | | en partie. |
| 151 | 25 | | Winckelmann. |
| 162 | 12 | | Milet. |
| 157 | 39 | | au-dessus. |

## SECOND CAHIER.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Page 204 | | note 2, l. 3 *lisez :* | Τριχοκοσμηδής. |
| 209 | | note 1, l. 1 | *Ueber.* |
| 214 | ligne 3 | | caryatide. |
| 219 | 1 | | 2. peinture. |
| 220 | 28 | | expliquât. |
| 227 | 6 | | ΠΑΡΙΣ. |
| 253 | | note 1, l. 2 | *del.* |
| 263 | 20 | | testa. |
| 268 | 18 | | βέλος. |
| 278 | | note 6, | Trœzène. |
| 280 | | note 4, l. 6 | *Zeus Eleuthérios.* |
| 294 | 35 | | la Grande-Grèce. |

## TROISIÈME CAHIER.

| | | |
|---|---|---|
| Page 330, | ligne 27, | *lisez :* symétriquement. |
| 344 | 11 | de pareilles. |
| 351 | 23 | Apollo. |
| 369 | 30 | Sulla coppa (*). |
| 370 | 2 | Briseide. |
| | 3 | di Criseide. |
| | 4 | p. 197 (905). |
| | 5 | p. 154 (410) — *ib.* 411. |
| | 43 | composte. |
| 372 | 15 | o italo. |
| | 18 | (Hypsipyle?) |
| | 23 | (Mon. ined. XIV.) |
| 373 | 11 | tirrene. |
| 374 | 5 | Ann. 1831, p. 365. |
| | 30 | Fittipaldi. |
| | 42 | partecipante. |
| 375 | 28 | campestri. |
| | 39 | *Architettura.* |
| | 42 | Arco di Pino. |
| 376 | 21 | (Mon. ined. LI.) |
| | 23 | donna. *ib.* (495). |
| | 26 | sepolcri. |
| | 39 | Osortasen. |
| 377 | 8 | (Arnthe). |
| | 47 | civita. |
| 378 | 45 | stoviglie. |
| 379 | 8 | accessorie. |
| | 20 | 1831. |
| | 23 | *Badia.* |

(*) Le commencement de l'*Index général des matières*, depuis la page 369 jusqu'à la page 436 inclusivement, a été imprimé pendant l'absence des *rédacteurs des Annales*

Le rédacteur J. DE WITTE.

| | | |
|---|---|---|
| Page 379 | ligne 29 | Apollinari. |
| | 32 et 33 | Musignano. |
| | 40 | Plautina. |
| | dern. lig. | piuttosto Apollo. |
| | *ibid.* | Museo di. |
| 380 | 5 | Santa Maria. |
| | 8 | sedente con davanti una figura alata. ecc. |
| | 11 | da. |
| 381 | 32 | dalle opere. |
| | 44 | Ann. 1831. p. 121. |
| 382 | 12 | *Brabeuti.* |
| | 32 | Bull. 1830. p. 258. |
| | 34 | dall' isola. |
| 383 | 12 | *Cadalvène.* |
| | 25 | dal sig. |
| | 31 | Ann. 1831. p. 161. |
| 385 | 19 | giunti. |
| 386 | 35 | moneta. |
| 387 | 45 | dalla. |
| 388 | 23 | *Choiros.* |
| | dern. lig. | cippi. |
| 389 | 21 | *Lavinia.* |
| 390 | 15 | bianchi in quelli di maniera tir. ecc. |
| 391 | 2 | *coppia.* |
| | 45 | popolazioni. |
| 392 | 20 | p. 265. |
| 395 | 20 | Ercolanensi. |
| | 22 | ΔΙΘΥΡΑΜΦΟΣ. |
| | 49 | XXXVII. |
| 396 | 4 | trucidato. |
| 397 | 28 | cf. |
| | 47 | ΗΡΓΑΣΑΤΟ. |
| | 53 | giuochi. |
| | dern. lig. | particolari. |
| 398 | 22 | Santa Maria. |
| | 42 | Ann. 1833. p. 263, et partout ensuite [1833], dans ce paragraphe. |
| | *Ibid.* | Imbros. |
| | 51 | Ann. 1833. p. 345 |
| | *ib.* | Venere. |
| 399 | 3 | o piuttosto. |
| | 10 | egiziano. |
| | 16 | dell' etrusca. |
| 400 | 45 | Risultamenti. |
| 401 | 6 | inginocchiate. Ann. 1832. |
| | 44 | p. 9. 10. |
| 402 | 3 | (Mon. ined. XIV.) |
| | 28 | *Ib.* p. 122 (39). p. 16. |
| 403 | 28 | *Gambale.* |
| | 45 | Accademia. |
| | 46 | diplomi. |
| 405 | 13 | Nomios. |
| | 16 | Giunone. |
| | 20 | dalla. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Page 405 | ligne 33 | *lisez :* | Lacinia. |
| 406 | 7 | | di Megara. |
| | 20 | | leggiadramente. |
| | 47 | | siffatti. |
| 407 | 9 | | eroi. |
| 409 | 43 | | aggiunto. |
| | 46 | | sulla. |
| 410 | 4 | | ortografia. |
| | 11 | | ora primitive. |
| | 36 | | seguono. |
| | 53 | | XXVI. 9. |
| 411 | 18 | *supprimez* | tout le paragraphe *Keller.* |
| 412 | 2 | *lisez :* | Kymathoë. |
| | 7 | | ecc. |
| | dern. lig. | | (431). |
| 413 | 19 | | la sua. |
| 414 | 45 | *supprimez* | tout le paragraphe *Luinia.* |
| | 53 | *lisez :* | Libitina o. |
| | *ib.* | | Lupu nel. |
| 415 | 17 | | Camarina. |
| | 36 | | Girolamo. |
| | 42 | *supprimez* | tout le paragraphe *Mantarozzi.* |
| 416 | 31 | *lisez :* | Afidno. |
| | 35 | | Dragonetti. |
| 417 | 4 | | nella. |
| | 10 | | ( Mon. ined. XIV. ) |
| 418 | 3 | | statuetta. |
| | 47 | | Cattaneo. |
| 419 | 3 | *ajoutez :* | Oreficerie. Bull. 1830. p. 194-95. |
| | 13 | *lisez :* | Ὑγίεια. |
| | 21 | | arma. |
| | 27 | | suo rapporto. |
| 420 | 9 | *ajoutez* | après *Montarozzi*, Ann. 1829. p. 93. |
| 421 | 6 | *lisez :* | sculture. |
| | 36 | | Borbonico. |
| | 46 | | Ann. 1829. p. 17. |
| 422 | 16 | | Nuziale. |
| | 36 | | p. 362, 378. |
| 425 | 40 | | moglie. |
| | *ib.* | | Cadalvène. |
| | 43 | | *Onetore.* |
| 426 | 20 | | simil. |
| | 49 | | vetro. |
| 427 | 18 | | de' |
| | 21 | | adorata. |
| 428 | 32 | | p. 100. |
| 429 | 1 | au commenc. | 1829. p. 320. |
| | 30 | | si rapporta all'. |
| | 32 | | giuochi. |
| 430 | 10 | | Accademia. |
| 431 | 21 | | Querciola. |
| | 30 | | Lusignano. |
| 432 | 40 | | ined. I. II ). |
| | 41 | | Norba. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Page 434 | ligne 21 | | pittura. |
| 435 | 11 | | duc de Blacas. |
| | 17 | | Arentsburg. |
| 436 | 24 | | pregevoli. |
| | 27 | | villes. |
| | 31 | | seduta. |
| 439 | 4 | | Pignatara. |
| 442 | 37 | | distinzione. |
| 446 | 37 | | p. 146 (304). |
| | 41 et 42 | | Ann. 1832. p. 296. |
| 448 | 47 | | *venti.* |
| 455 | 3 | | 1829. p. 106. |
| 457 | 1 | | ΑΧΕΛΟΙΟ. |
| | 2 | | Ἀψίδες. |
| 459 | 25 | | Ann. |
| 461 | 4 | | ΝΕΑΠΟΛΙ. |
| 463 | 42 | | Ἴθλον. |
| | *ib.* | | Ἆθλον. |
| 467 | 27 | | ATRIVS. |
| 468 | 16 | | ΛΟΛΛΙΑΝΟΣ. |
| 471 | 27 | | PRIMIGENIVS. |
| 473 | 40 | | VITELLIA. |
| 475 | 30 | 2ᵉ col. | Bull. 1832. p. 56. |
| | 31 | *ibid.* | Bull. 1833. |
| | 41 | *ibid.* | p. 160. v. 59. |
| | dern. lign. | 1ʳᵉ col. | ΔΙΑΓΟΡΟΥ. |
| 484 | 23 | | Πρισϐυτέρων. |
| | 44 | | Durocorremum. |
| 489 | 38 | | *Cæsari.* |
| 490 | 2 | | IIII. |
| 491 | 27 | | Theodosius. |
| | 29 | | iterum. |
| | 38 | | *detectum.* |
| 493 | 42 | 2ᵉ col. | p. 40. |
| 494 | 14 | *ibid.* | 1832. p. 34. |
| 500 | 17 | 1ʳᵉ col. | Augusti. |
| | 31 | *ibid.* | ἥρωσι |

FIN.

**SE TROUVE :**

*A Paris.* Bourgeois Maze, libraire-commissionnaire de l'Institut, quai Voltaire, n° 23;
*Rome.* Pierre Capobianchi, employé à la poste pontificale;
*Naples.* Pierre Bellotti, strada Montoliveto, n° 3;
*Berlin.* Schenck et Gerstæcker, marchands d'estampes;
*Vienne.* Wolke, libraire;
*Londres.* John Bohn, libraire, Henrietta-Street 17, Covent-Garden;
*Bonn.* Marcus, libraire;
*Leipzig.* Léopold Voss, libraire;
*Turin.* J. B. Billo, employé dans la direction des postes;
*Bologne.* Sebast. Brighenti, employé dans la direction des postes.

IMPRIMÉ CHEZ PAUL RENOUARD,
RUE GARANCIÈRE, N. 5.

